

O risco da superficialidade na Arquitetura Contemporânea

Uma leitura da obra de Rafael Moneo, a partir das *sete lâmpadas* de John Ruskin

Aproveito por agradecer em primeiro lugar aos meus pais, pelo sacrifício e entrega constantes à família, inclusive por terem possibilitado a conclusão deste curso.

Aos meus irmãos, Hugo e João Paulo, e também ao Ricas, António, Fernando, Filipe, Casimiro e Diogo, especialmente, e outros que diretamente me ajudaram a concluir a cadeira de Projeto 2.

Agradeço ainda o empenho e disponibilidade da professora Raquel Paulino, orientadora desta dissertação.

A Deus, por tudo.

Grande parte das traduções de obras de língua não portuguesa, sobretudo “The Seven Lamps of Architecture” e “Las siete lámparas de la arquitetura”, são livremente feitas pelo autor da presente dissertação.

Abstract

The theme of this dissertation arose from the need to develop an investigation about the superficiality into which contemporary architecture seems to tend, trying to identify the principles on which consistent architecture bases and founds. In times when daily life bombards us constantly with images, architectural thought many times limits itself to the imagetic exclusive and strict dimension or mainly sculptural, unlinked from the cultural context in which it inserts, subalterning present values and culture. In such a background, Rafael Moneo's work emerges as a case of model study, for it founds in a work rich in values and meanings, based on a vast culture, which he deepens and enriches.

With this dissertation, it was intended to put in evidence the written and built work of two authors who we consider particularly relevant in architectonic thought - John Ruskin and Rafael Moneo -, in the way in which they propose us and follow a knowledge of architecture based on the respect for the present context e history values, exploring continuities with the past without being revolutionary in each one's own time. Rafael Moneo's work will work as central axis of that demand, once it's an example of consistent and pertinent architecture.

The investigation and consequent reflexion which was produced were organized according to the structure which is the basis of the John Ruskin's book, *The seven lamps of architecture*, for the fact that the covered topics have surprisingly proved to be valid and pertinent, and for defining a lecture array, capable of clarifying the principles which determine the pertinence, quality and consistency of an architectonic work, anytime or anywhere. According to the named reflexion structure, the present work was organized in ten chapters.

In the first one the theme is introduced, contextualizing it in the contemporary architecture theory, so justifying its relevance. Yet in this chapter, in a second part, a conceptual structure of the dissertation is presented, to clarify the relation between the several parts which compose it.

In the second chapter, one tries to identify and let know the different historical and cultural contexts which background John Ruskin's (XIX century) and Rafael Moneo's (XX century) thought and production, which justify a particular way of seeing, thinking and doing architecture.

The next seven chapters will correspond to which one of the seven lamps of architecture of John Ruskin - namely, *Sacrifice, Truth, Beauty, Power, Life, Memory and Obedience* -, from which will be made and transversal analysis to his work, knowing the principles and themes named by each one of them.

At last, we conclude the developed investigation work and the present thesis highlighting a set of principles which we consider essentials to the feasibility of a consistent architecture, able to react to fragilities of its practice in contemporaneity. Namely, the several components present in the project conception project - such as materiality, interior spatiality and exterior shape - to the specificity of each program required, avoiding pre-established styles; the statement and coordination between shape, technic and semantics; the establishment of a conceptual dialogue, conquered through abstraction of the perceived natural qualities, and also physical between building and nature; the handling of colour and proportion in the project design; the reinsertion of handcraft in the building execution as main part of its architectonic quality; the establishment of a dialogue with the precedent constructions from the deep knowledge of architecture's history - raging from classical antiquity treatises to the vernacular principles -, as well as the considering for the building's role in long term; lastly, the respect for the specific place in which it inserts, looking for a territory intervention, eventually, incisive, but responsible.

Resumo

O tema da presente dissertação surgiu da necessidade de desenvolver uma investigação em torno da superficialidade para que parece tender a arquitetura contemporânea, procurando identificar os princípios em torno dos quais se funda e fundamenta uma arquitetura consistente. Numa época em que o dia-a-dia nos bombardeia constantemente com imagens, o pensamento arquitetónico limita-se muitas vezes à exclusiva e estrita dimensão imagética ou meramente escultórica, desligada do contexto cultural em que se insere subalternizando os valores e a cultura em presença. Ante tal panorama, a obra de Rafael Moneo surgiu como caso de estudo exemplar, por se alicerçar num trabalho rico em valores e significados, fundados numa vasta cultura, que continuamente aprofunda e enriquece.

Com esta dissertação, pretendeu-se colocar em evidência a obra escrita e construída de dois autores que consideramos particularmente relevantes no pensamento arquitetónico contemporâneo - John Ruskin e Rafael Moneo -, na medida em que nos propõem e perseguem um entendimento da arquitetura alicerçado no respeito pelo contexto presente e pelos valores da história, explorando continuidades com o passado sem deixarem de ser revolucionários no seu tempo. A obra de Rafael Moneo funcionará como eixo central dessa procura, sendo um exemplo de uma arquitetura pertinente e consistente.

O trabalho de investigação e a consequente reflexão que foi produzida foram organizados segundo a estrutura que serve de base ao livro *As sete lâmpadas da arquitetura*, de John Ruskin, pelo facto dos temas abordados surpreendentemente se terem demonstrado válidos e atuais, e por definirem uma matriz de leitura capaz de aclarar os princípios que determinam a pertinência, qualidade e consistência de uma obra arquitetónica, seja quando ou onde for. De acordo com a estrutura de reflexão apontada, organizou-se o presente trabalho em dez capítulos.

No primeiro capítulo introduz-se o tema, enquadrando-o na teoria da arquitetura contemporânea, justificando a sua pertinência. Ainda neste capítulo, numa segunda parte, apresenta-se a estrutura concetual da dissertação, com o intuito de clarificar a relação entre as várias partes que a compõem.

No segundo capítulo, procura-se identificar e dar a conhecer os diferentes contextos históricos e culturais que enquadram o pensamento e a produção de John Ruskin (séc. XIX) e Rafael Moneo (séc. XX), os quais justificam um determinado modo de ver, pensar e fazer arquitetura.

Os sete capítulos seguintes corresponderão a cada uma das sete lâmpadas da arquitetura de John Ruskin - nomeadamente, *Sacrifício, Verdade, Beleza, Força, Vida, Memória e Obediência* -, a partir das quais será feita uma análise transversal à sua obra, tendo em conta os princípios e temas apontados em cada uma delas.

Por fim, concluímos o trabalho de investigação desenvolvido e a presente dissertação destacando um conjunto de princípios que consideramos fulcrais para a exequibilidade de uma arquitetura consistente, apta para reagir às fragilidades da sua prática na contemporaneidade. Nomeadamente, a adaptação das várias vertentes presentes no processo de conceção do projeto - tais como a materialidade, espacialidade interior e forma exterior - à especificidade de cada programa requerido, evitando recorrer a estilos pré-estabelecidos; a afirmação e coordenação entre forma, técnica e semântica; o estabelecimento de um diálogo conceptual, obtido através da abstração das qualidades naturais apreendidas, e também físico entre a obra e a natureza; O tratamento da cor e da proporção no desenho do projeto; a reinclusão do trabalho manual na execução da obra, como parte integrante da sua qualidade arquitetónica; o estabelecimento de um diálogo com as construções antecedentes, através de um conhecimento aprofundado da história da arquitetura - que vai desde os tratados da antiguidade clássica aos princípios vernaculares -, assim como a consideração pelo papel do edifício a longo prazo; por fim, o respeito pelo lugar concreto em que a obra se insere, procurando intervir sobre o território de forma, eventualmente, incisiva, mas responsável.

ÍNDICE

1. INTRODUÇÃO	8-13
Enquadramento temático, pertinência e estrutura concetual da dissertação	
2. John Ruskin e Rafael Moneo	14-27
Biografias comentadas acerca dos autores	
3. Sacrifício	28-39
A excecionalidade na arquitetura	
4. Verdade	40-51
Afirmção e coordenação entre forma, técnica e semântica	
5. Força	52-75
A abstração como instrumento de projeto	
6. Beleza	76-91
O estudo da cor e da proporção como alternativa a estilos pré-estabelecidos	
7. Vida	92-103
O valor do trabalho manual na arquitetura	
8. Memória	104-117
Contribuição para uma lógica de continuidade com o passado	
9. Obediência	118-135
A interpretação do lugar como chave para a liberdade do arquiteto	
10. CONCLUSÃO	137-141
Considerações finais	
ANEXOS	143-145
BIBLIOGRAFIA	146-149
LISTA E CRÉDITOS DE IMAGENS	150-155

1. Introdução

1.1 Enquadramento temático e pertinência

Numa época em que somos diariamente bombardeados com imagens, observa-se uma tendência para privilegiar a dimensão imagética ou meramente escultórica da arquitetura. Neste contexto, o pensamento arquitetónico deixa de estruturar em torno da concretização de um projeto sólido, fundamentado nas suas diversas vertentes – técnicas, formais ou semânticas – com base em determinados contextos temporais e espaciais. O tema da presente dissertação nasceu da perceção de uma certa superficialidade na arquitetura contemporânea, relativamente a outras épocas da história, pelo que o seu desenvolvimento visa a compreensão dos fatores eventualmente responsáveis por essa inconsistência, assim como pela procura de um caminho alternativo assente no estudo de obras teóricas e práticas de diversos autores, que garante um modo de pensar e fazer arquitetura. Pretende-se aclarar um posicionamento crítico que informe uma prática profissional e exercício da arquitetura futuros.

A leitura e consequente recensão crítica feitas no âmbito da disciplina de Teoria 3, acerca da obra de John Ruskin, *As sete lâmpadas da arquitetura*, surgiu como uma forma distinta de olhar para a arquitetura. Tendo em conta o contexto específico em que surgiu - no pós-revolução industrial e numa época em que a arquitetura era, de certa forma, uma prática sobretudo associada a edifícios excecionais como templos, instituições e moradias de maiores dimensões - os temas abordados baseiam-se num entendimento da arquitetura como uma prática invulgar, como a conceção da obra como marca indelével no tempo e no lugar que ocupa. Mais do que repor tais valores na arquitetura contemporânea, parecia oportuno reconsiderá-los e, de alguma forma, recorrer a eles como complementos da prática construtiva vigente.

Tendo já uma base teórica para o desenvolvimento da dissertação, seria necessário comprovar a sua exequibilidade. A obra de Rafael Moneo pareceu um testemunho apropriado. Caracterizada como uma prática arquitetónica fundamentada em sólidos princípios, cuja consistência advém em larga medida de um conhecimento vasto da história e cultura arquitetónicas, aparentava ainda partilhar o mesmo método que caracteriza o ensino da arquitetura na Faculdade de

	QUESTÃO	
	Riscos da Arquitetura Contemporânea	Temática segundo Ruskin
1. Sacrificio	A sobregeneralização do método arquitetónico →	Um modo distinto de projetar para cada funcionalidade
2. Verdade	A Arquitetura como construção de imagens →	A verdade estrutural e construtiva na Arquitetura
3. Força	A crise do diálogo com a Natureza →	A relação formal entre Arquitetura e natureza
4. Beleza	A crise da beleza →	Lugar, tratamento (abstração e proporção) e cor + forma no ornamento
5. Vida	A crise do trabalho manual →	O valor do trabalho manual
6. Memória	Arquitetura sem tempo →	O respeito pela Arquitetura passada e a sua perduração ao longo do tempo
7. Obediência	Arq. desligada do lugar →	Harmonia, como resultado do equilíbrio entre regra e aparente aleatoriedade

1 – Foi realizada uma viagem pelo Sul de Espanha, onde o autor teve a oportunidade de visitar, em San Sebastián, o Palácio de Congressos e Auditório Kursaal e o edifício Urumea, em Pamplona, o Arquivo Geral e Real de Navarra, o Museu da Universidade e, em Madrid, o edifício Bankinter, Banco de Espanha, Museu Thyssen-Bornemisza, a estação ferroviária de Atocha e a intervenção de Rafael Moneo sobre o Museu do Prado.

Arquitetura da Universidade do Porto, isto é, no sentido em que é baseado num método de conceção que tem necessariamente implícito um processo de investigação, no qual se funda e aprofunda a solução de projeto. Neste contexto, assinala-se a importância das cadeiras de teoria e história, na medida em que enriquecem e qualificam o pensamento. Ao mesmo tempo, constatou-se que dispondo a biblioteca da Faculdade da Arquitetura da Universidade do Porto de tão vasta bibliografia sobre o autor e, comparativamente, não tantos trabalhos académicos em torno do tema, seria oportuno contribuir para o estudo da sua obra.

O processo de investigação da presente dissertação partiu, numa primeira fase, da identificação da bibliografia pertinente ao tema, em particular sobre os dois autores. Num segundo momento considerou-se fundamental o conhecimento *in loco* da Obra de Moneo, construída no centro e sul de Espanha¹. Para além do estudo da obra de Ruskin e Rafael Moneo, foi relevante o aprofundamento dos vários temas, de certa maneira transversais às mais diversas temáticas dentro da teoria arquitetónica, que implicaram o estudo de obras incontornáveis, designadamente *ornamento e delito*, de Adolf Loos, em relação à temática do ornamento, as conferências de Louis Khan acerca do papel da luz no espaço e, num panorama atual, as obras de Herzog & Meuron como referências na exploração contemporânea da materialidade.

A dissertação, quase naturalmente, foi estruturada em sete capítulos que correspondem às sete lâmpadas da arquitetura – nomeadamente, *Sacrifício, Verdade, Força, Beleza, Vida, Memória e Obediência* –, acabando por adotar a mesma ordem e denominação destes. Em cada um desses capítulos, existem três momentos de abordagem aos temas. O primeiro, identificado a **laranja**, corresponde à exposição dos temas enunciados originalmente por Ruskin. De seguida, a **castanho**, é feita uma reintepertação dos princípios para a contemporaneidade, podendo a adaptação ser mais ou menos literal, conforme a pertinência dos respetivos temas na atualidade, que, a **vermelho**, são validados num conjunto de obras arquitetónicas de Rafael Moneo. O seguinte quadro pretende expôr essa estrutura.

ALTERNATIVA		
	Temática na Contemporaneidade	Obras de Moneo
→	A exceção no culto e o funcionalismo na habitação	→ Igreja de Iesu e Catedral de Nossa Senhora dos Anjos + Habitações plurifamiliares Urumea e Paseo de Habana
→	Afirmção e coordenação entre forma, técnica e semântica (Christian Norberg-Schulz)	→ Edifício Bankinter e Estação de Atocha
→	A força do diálogo entre natural e construído, recorrendo à abstração	→ Centro de Congressos e Auditório Kursaal e outras
→	Proporção e cor na Arquitetura	→ Centro Cívico de Murcia e Extensão do Museu do Prado
→	Recuperação do trabalho manual	→ Extensão do Museu do Prado e outras
→	A ruína e a arq. contemporânea: reabilitação e diálogo	→ Arquivo Real e Geral de Navarra e Museu Nacional de Arte Romana
→	A relação entre a Arquitetura e o lugar (obediência e liberdade)	→ Museu de Arte Moderna de Estocolmo e Fundação Pilar e Joan Miró

1.2 Estrutura conceptual da dissertação

A temática aqui tratada parte da constatação de que desde a revolução industrial existe na sociedade uma aceleração cada vez maior, transversal a todo o tipo de áreas: indústria, comércio, ensino, economia, política e, entre outros agrupamentos, às artes, onde se inclui a arquitetura. A esta aceleração corresponde uma necessária velocidade de pensamento e de execução. Ao exposto, alia-se ainda a crise de identidade, originária no processo de globalização a que hoje assistimos, que se traduz num pensamento arquitetónico em que a função da obra não influencia suficientemente o processo de conceção (**Sacrifício**), onde a necessidade de respostas imediatas gera uma tendente *construção de imagens*, em vez de edifícios (**Verdade**); em que através de um sucessivo processo de abstração levou a um tal afastamento das referências originais, perdendo-se a relação íntima entre a arquitetura e a natureza (**Força**) e tal como outras artes plásticas contemporâneas, a arquitetura vai progressivamente deixando de dar prioridade à primitiva finalidade de *matar a insaciável fome de Beleza*². Além disso, foi perdendo a marca da mão humana, impressa pelo trabalho manual (**Vida**), tornou-se uma prática isolada no tempo – pela sua afirmação individualista relativamente à arquitetura pré-existente e pelo seu carácter descartável, que impossibilita uma relação física com as gerações futuras – (**Memória**), assim como tem vindo a perder a relação com o lugar em que se insere (**Obediência**).

Ante tal panorama, a obra *As sete lâmpadas da Arquitetura*, redigida no século XIX por John Ruskin, na qual define um conjunto de princípios arquitetónicos essenciais à prática arquitetónica, poderia responder a tais ameaças à arquitetura contemporânea, confirmando a sua atualidade e validade. Cada uma das sete lâmpadas reflete sobre um tema distinto, mais num sentido teórico do que propriamente prático, dada a sua condição de artista e pensador, e não de arquiteto.

Rafael Moneo parece colocar em prática nos séculos XX e XXI muitos dos princípios aqui abordados por John Ruskin, através de uma arquitetura na qual se reconhece qualidade, espessura e pertinência por se encontrar bem enraizada no lugar e recetiva à prática arquitetónica herdada. De facto, à medida que se estuda a sua obra – paralelamente ao seu pensamento, exposto em inúmeros textos –, não só se comprovam tais factos, como também se identificam nas suas obras outros temas igualmente tocados por Ruskin, incomuns na arquitetura contemporânea. Partindo dos princípios apontados por John Ruskin e da prática arquitetónica de Moneo, considera-se ser possível desenvolver uma investigação e reflexão em torno da arquitetura contemporânea.

Dado a relação entre a matéria de Ruskin e sua Fé, a lâmpada do **Sacrifício** surge como um tema de génese espiritual, em que o autor parte da premissa de que Deus criou o Homem para que pudesse também participar na sua Criação, para que desse continuidade à Sua obra através da cooperação entre o esforço físico e intelectual. Ruskin constatou que na arquitetura existe um valor tão maior quanto mais elevado for esse empenho, esse sacrifício que o arquiteto está disposto a fazer em prol da concretização de uma obra de arquitetura. O tema que daqui se retira – a questão do processo arquitetónico excessivamente generalista – tem a sua origem no facto de o autor considerar que existem cinco tipos de edifícios – devocional, civil, militar e habitacional – e para cada um deles define diferentes prioridades e distintas formas de conceção arquitetónica, sendo que dá especial ênfase aos temas do culto e da habitação. Enquanto o primeiro, como ato de retribuição direta a Deus, requer a utilização de materiais e formas excecionais, o segundo privilegia a *frescura e operacionalidade*³, adequadas à vida familiar e à prática das tarefas domésticas da vida ordinária. Entre as obras de Moneo, a Catedral de Nossa Senhora dos Anjos (Los Angeles) surge como um exemplo claro desta associação entre o carácter excecional e a arquitetura de culto, supostamente contrastante com a Igreja de Iesu (San Sebastián) pela sua aparente regularidade, despojamento e pelo facto de ser *muito modesta nos seus materiais*⁴.

2- Retirado a partir da definição de Arte, segundo Cassiodoro (490-581), em Tatarkiewicz Historia de la estética II. La estética medieval. Madrid: Akal, 1989, vol. II, p. 87-88.

3 - John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit., p. 14 (tradução livre do aluno).

4 - Citação de Rafael Moneo no artigo de Igor Fracalossi, “Igreja de Iesu / Rafael Moneo”, (2012, Janeiro 25).

Disponível em: <https://www.archdaily.com.br/br/01-25030/igreja-de-iesu-rafael-moneo>. Consultado às 12H24, 17/03/2018

Ante a problemática da arquitetura concebida somente com base na sua imagem, de consumo imediato, a **Verdade** de John Ruskin é pertinente pela abordagem que faz a elementos arquitetónicos apenas aparentemente estruturais – identificados entre alguns exemplares da arquitetura gótica, em que a estrutura é garantida por elementos externos, invisíveis desde o seu interior-, assim como à *indução de alguma forma ou material que de facto não existe*⁵, tais como a pintura que simula os ornamentos esculpidos, o cimento modelado para imitar pedra, a talha dourada e a pedra aplicada sobre tijolo com o intuito de o dissimular. A teoria de Christian Norberg-Schulz exposta em *Intenções na arquitetura* (1967) aborda a problemática da coordenação entre forma, técnica e semântica na arquitetura, que foi adotada como um meio de transposição das ideias de Ruskin para a contemporaneidade, tendo em conta que no século XXI não só se identifica a necessidade de voltar a sincronizar estas três vertentes, mas que seria relevante reafirmá-las como partes integrantes da prática arquitetónica. Rafael Moneo partilha a preocupação pela crescente desconsideração pela dimensão construtiva na arquitetura contemporânea, através dos seus escritos, por exemplo, em torno da sede do Banco Bankinter (Madrid), também refletidos na arquitetura da estação ferro carril de Atocha (Madrid).

A **Força** da natureza é entendida por Ruskin como a maior das forças possíveis, pelo que esta se torna fonte primária de inspiração para a arquitetura. Assim, o seu capítulo desenvolve-se em torno da transposição de sete princípios, apreendidos a partir da força natural, para a arquitetura. De facto, recuando aos princípios mais remotos da arquitetura – por exemplo, aos ensinamentos Vitruvianos ou ao tratado de Leon Battista Alberti – a arquitetura adquiriu muitas – se não todas - as suas formas e proporções a partir de alusões àquelas existentes nos elementos naturais. De certa forma, esse processo de transposição *sempre se fez através da abstração*. Contudo, o desenvolvimento intelectual da arquitetura - paralelamente às outras artes - tem sido levado a um tal depuramento, perseguindo a essência dos fenómenos, que o ponto de partida se foi tornando cada vez mais longínquo e, eventualmente, perdendo-se de vista. Por outro lado, relativamente à relação física entre o construído e a natureza, existe hoje uma sobreocupação do território, que, não raramente, é retirado ao espaço bravio. A grande dimensão das metrópoles acarretou uma dificuldade cada vez maior no estabelecimento do contacto direto entre a arquitetura e a biodiversidade. John Ruskin identificou na capacidade de abstração, o reflexo mais fidedigno do poder intelectual de que foi dotado o ser humano, pelo que, mais do que negar ou contrapor a sua necessidade na conceção artística, neste capítulo sugere-se recalcar a importância da abstração dos princípios existentes na natureza para a realidade da arquitetura, como forma de aproximação física e formal entre ambos. Considerando tais princípios naturais presentes nas suas diferentes obras, o Palácio de Congressos e auditório Kursaal destaca-se entre as obras de Moneo não só por conjugar vários deles num único lugar, mas também pela influência que exerce sobre aquele lugar, proveniente do diálogo entre o edifício e a diversidade natural que caracteriza a baía de San Sebastián.

John Ruskin considera igualmente que a arquitetura deverá procurar a **Beleza** na *ajustada harmonia da criação (...), o homem não pode avançar na invenção da beleza, sem imitar diretamente a forma natural*⁶. Daí nasce a ideia de que é no ornamento que radica a qualidade estética de uma obra de arquitetura, a partir da qual Ruskin enumera três critérios o seu desenho: o seu lugar, tratamento e combinação entre cor e forma. O primeiro ponto diz respeito à sua constatação de que o ornamento deve usado oportunamente, de que a sua utilização não deve ser banalizada. O tratamento corresponde ao papel da proporção e abstração das formas ornamentais, tendo em conta um paralelismo restrito com as referências naturais. A cor e a forma surgem como duas realidades dissonantes na natureza, ou seja, em muitos casos não parecem justificar-se entre si, como é o caso da relação entre as formas do leopardo e do padrão

5 - John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit., p. 48(tradução livre do aluno).

6 - Idem, p. 101

da sua pele. Aliás, com base num certo antagonismo detetado, Ruskin defende que quanto mais elaborada a forma ornamental, mais homogênea e simples a sua coloração, tal como quanto mais depurada a forma, mais oportuna a aplicação de um padrão colorido. Adaptando as questões abordados ao facto de que desde Adolf Loos (1870-1933) o ornamento se tornou na arquitetura uma *não questão*, pareceu correto considerar estes temas relativamente à arquitetura enquanto espaço e objeto na sua totalidade, e, dentre tais questões, selecionaram-se dois pontos que são particularmente importantes na obra de Rafael Moneo: a cor e a proporção. A proporção será abordada através da análise das composições dos alçados da extensão do Museu do Prado (Madrid) e do Centro Cívico de Múrcia, e a cor será discutida tendo em conta a sua materialidade.

O princípio da **Vida** está particularmente associado ao papel que desempenhou na fundação do movimento *Arts & Crafts*, o movimento artístico que assentava na estreita cooperação entre o trabalho artístico e o artesanal, como alternativa à conceção artística recorrendo a máquinas. O que se coloca em questão é o facto de existir um valor associado ao trabalho manual, que tem vindo a perder campo de aplicação desde a revolução industrial. Com um conjunto de exemplos arquitetónicos europeus, Ruskin pretendeu demonstrar que a produção em massa dos elementos arquitetónicos leva à perda daquilo a que chama os *sinais de vida*⁷, tais como o detalhe inacabado e a subtils irregularidades nos elementos repetidos. A sua adaptação para a contemporaneidade é bastante literal, uma vez que o trabalho artesanal é cada vez mais escasso na arquitetura. Através de vários exemplos como a extensão do Museu do Prado, constatou-se que é possível a sua incorporação oportuna na arquitetura contemporânea, quer do ponto de vista do uso de materiais e técnicas construtivos artesanais, tais como o estuque de Oriol García, quer através da inclusão de obras de arte como os portões da escultora Cristina Iglesias.

A lâmpada da **Memória** de John Ruskin levanta várias questões em torno da temporalidade na arquitetura. Aborda a questão de uma nova tendência para a sua efemeridade – mais uma vez introduzida pela produção industrial –, critica as várias formas de dissimulação do desgaste da arquitetura – tais como a reabilitação, quando estritamente dirigida para o retorno ao seu estado original – e a antecipação dessa ação do tempo, tal como a ruína artificial, recorrentemente usada no *jardim inglês* do século XIX. Em suma, demonstra uma preocupação pela eventual perda da arquitetura como pegada no tempo. Tendo em conta o contexto atual, a questão da temporalidade pareceu ser pertinente segundo dois modos de entendimento do respeito pela arquitetura passada. O primeiro no sentido físico, ou seja, diz à própria reabilitação do edificado herdado (Arquivo Geral e Real de Navarra, Pamplona). E o segundo, correspondente ao diálogo entre a prática arquitetónica de um determinado contexto temporal e o século XXI, considerando a cooperação entre as vertentes técnicas, formais e semânticas características de cada época (Museu Nacional de Arte Romana, Mérida). Sendo a relação entre a contemporaneidade e a história local uma das características mais determinantes para o reconhecimento das obras de Moneo, este tema estabelece uma particular sintonia com os seus escritos.

A **Obediência** retoma o papel da Fé na teoria de John Ruskin, uma vez que, tal como no primeiro capítulo, parte da abordagem do papel do Homem em relação à criação de Deus. Mais concretamente, desenvolve a relação paradoxal entre *Obediência* e *Liberdade* segundo a ideia de que *a obediência é de facto, fundada numa espécie de liberdade, senão tornar-se-ia subjugação*⁸. De certa forma, este capítulo é uma sugestão prática resultante da teoria que John Ruskin expõe ao longo dos sete temas abordados anteriormente, já que acaba por propor o estabelecimento de um estilo arquitetónico nacionalista inglês, que permitiria unificar as melhores qualidades de vários estilos arquitetónicos europeus num único. No entanto, a essência da questão levantada por Ruskin parece radicar na obra de arquitetura como parte de

7 - John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit., p. 146 (tradução livre do aluno)

8 - Idem, p. 189

um conjunto, seja à escala de uma cultura específica – arquitetura vernacular -, seja ao nível local, isto é, na relação com os contextos urbano e/ou natural presentes. Assim, pretende-se compreender de que forma poderá a arquitetura contemporânea inserir-se no lugar específico que ocupa no território, apesar do comum afastamento físico entre o arquiteto e a obra, e de uma vasta disponibilidade de referências formais e meios técnicos, que nem sempre fomentam o diálogo do projeto com o contexto local. O equilíbrio entre a obediência às exigências do lugar e a autonomia que, de certa forma, reclama a arquitetura enquanto obra de arte, espelham-se de forma distinta no Museu de Arte Moderna de Estocolmo e na Fundação Pilar e Joan Miró, em Palma de Maiorca. Rafael Moneo procura a inserção das suas obras no lugar, em ambos os casos, mas, enquanto no primeiro demonstra respeitar os edifícios que compõem a cidade de Estocolmo e procura ainda inserir nesse contexto os volumes anexos, em Maiorca *o edifício da Fundação reage ante o ingrato meio com energia*, precisamente como meio de responder à *negligência com que se construiu na previamente formosa ladeira*.⁹

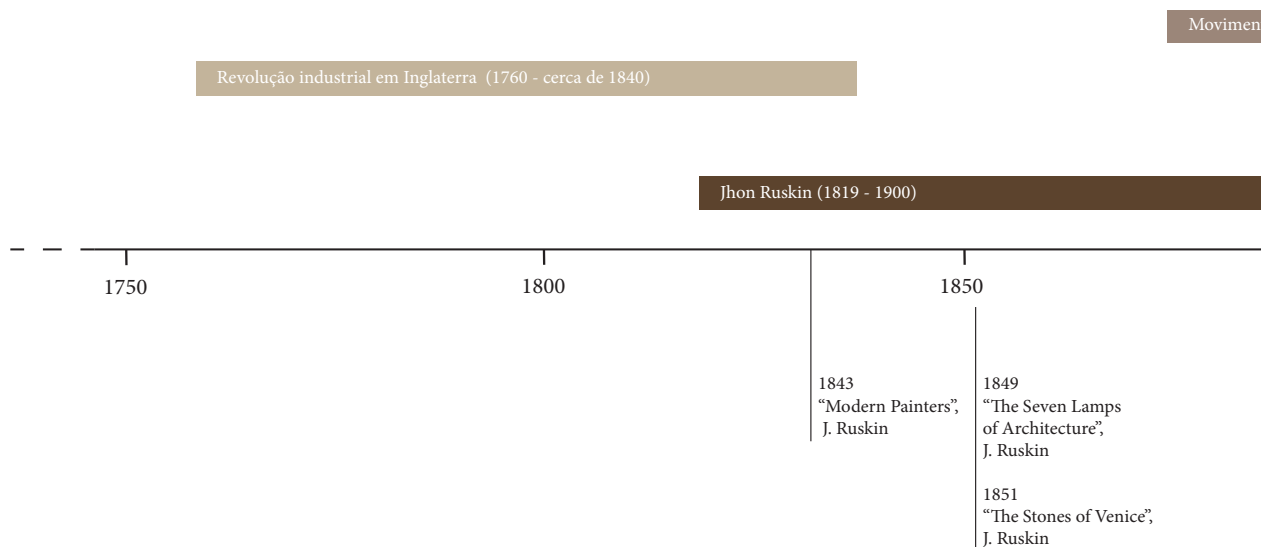
Portanto, esta dissertação pretende abordar o culto da imagem e a superficialidade para a qual tende a arquitetura contemporânea, a partir de uma análise da obra de Rafael Moneo, que se estrutura à luz das *sete lâmpadas* de John Ruskin. Através da apropriação dos sete capítulos desta obra – ordenadamente, *Sacrifício, Verdade, Força, Beleza, Vida, Memória e Obediência* -, são apresentadas reinterpretações dos princípios de Ruskin, tendo em conta o contexto contemporâneo, em que se insere a obra de Moneo.

No próximo capítulo, tendo em conta os diferentes entendimentos dos dois autores acerca da arquitetura, será importante para compreender de que forma as culturas, épocas e modos de vida – tais como a prática profissional e religiosa - de ambos, justificam tais divergências.

2. John Ruskin e Rafael Moneo

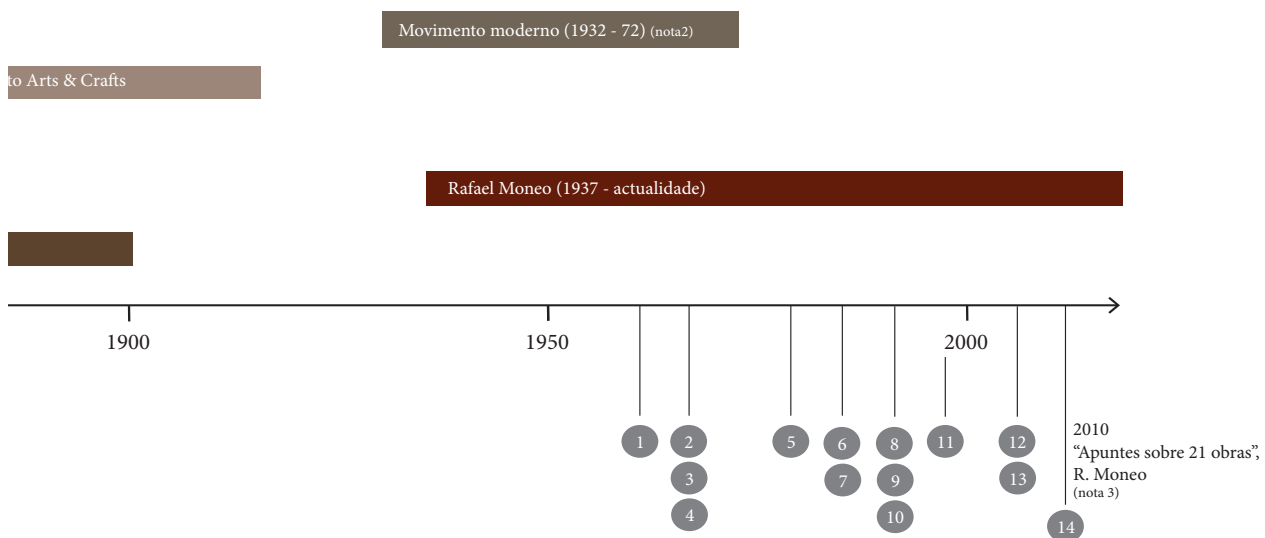
Biografias comentadas acerca dos autores

Os contributos de John Ruskin e Rafael Moneo desempenham papéis distintos no pensamento arquitetónico atual, mas são ambos fulcrais, também pela sua especificidade. Enquanto Ruskin contribuiu para o desenvolvimento do pensamento da sociedade inglesa da época vitoriana, Moneo integrou um conjunto de arquitetos responsáveis pelo início de *uma nova fase da vida arquitetónica em Espanha*¹⁰, sucessora da vertente modernista propriamente dita. Contudo, em relação ao papel da arquitetura na sociedade, ambos defenderam o seu valor histórico e cultural, no sentido, em que procuraram salvaguardar o valor da arquitetura herdada, como forma de respeito pelos antepassados e como origem da cultura da sua contemporaneidade. Ambos defendem ainda a arquitetura fundada no estudo aprofundado das suas raízes locais, isto é, a sua autenticidade – no sentido em que aquilo que traduz a forma arquitetónica se relaciona intrinsecamente com sua técnica construtiva –, o valor da inclusão do trabalho manual e a sua relação – física e concetual – com a natureza. De forma a melhor compreender as suas visões, serão apresentadas de seguida duas breves biografias comentadas, onde serão expostos os principais autores, lugares e ensinamentos que influenciaram o pensamento de cada um deles.



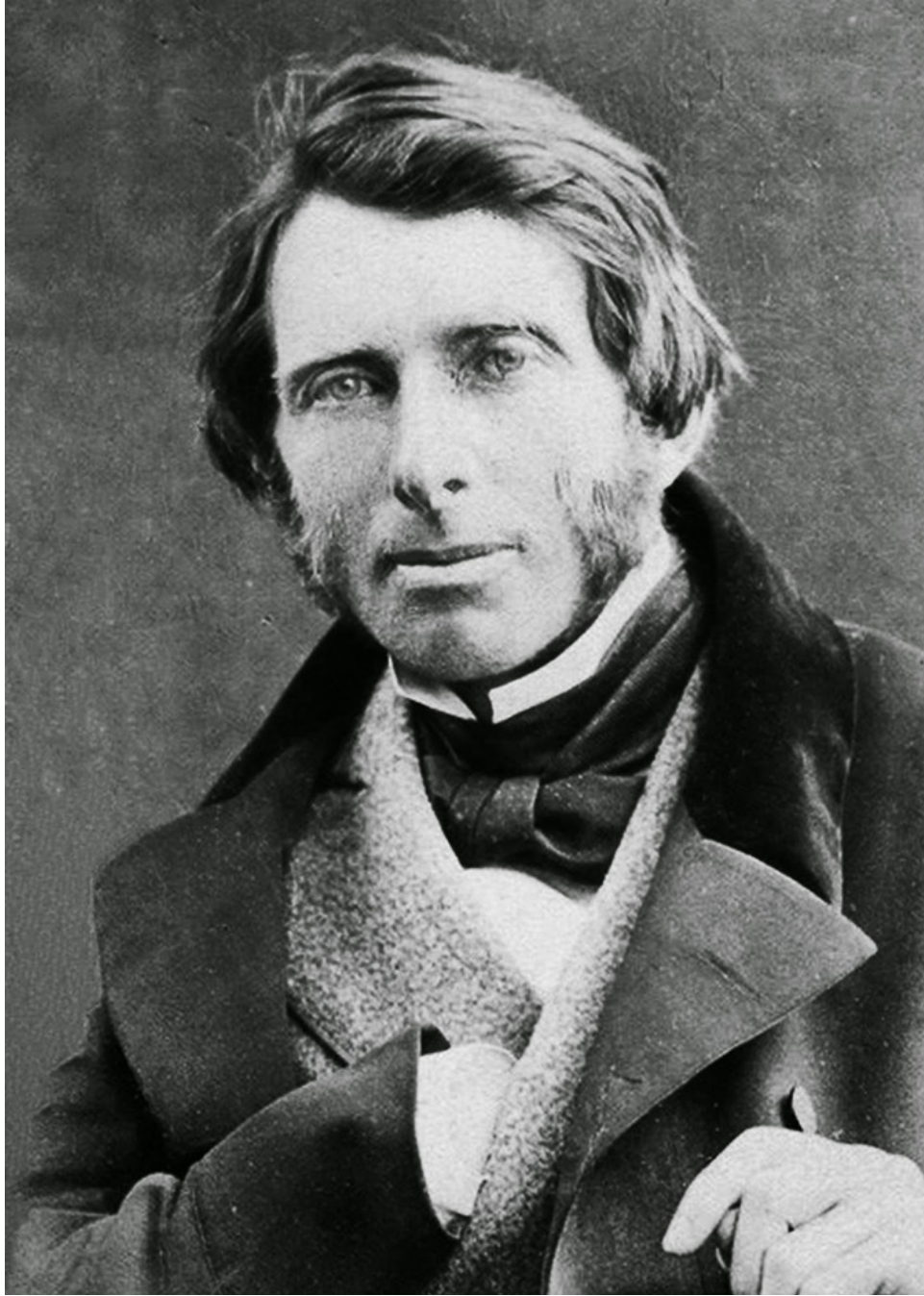
Obras destacadas de Rafael Moneo:

- 1 1965 - Fábrica de Diestre, R. Moneo
- 2 1969-73 - Edificio Urumea, R. Moneo
- 3 1971 - Moradia s Paseo de la Habana, R. Moneo
- 4 1972-76 - Sede Bankinter, R. Moneo e Ramón Bescós
- 5 1980-85 - Museu Nacional de Arte Romana, R. Moneo
- 6 1985 -88 - Estação de Atocha, R. Moneo
- 7 1987-92 - Fundação Pilar y Joan Miró, R. Moneo
- 8 1990-99 - Palácio de Congressos e Auditório Kursaal, R. Moneo
- 9 1991-98 - Museu de Arte Moderna e Arquitetura de Estocolmo, R. Moneo
- 10 1991-98 - Centro Cívico de Múrcia, R. Moneo
- 11 1996-2002 - Catedral de Nossa Senhora dos Anjos, R. Moneo
- 12 2003 - Arquivo Real e Geral de Navarra, R. Moneo
- 13 2007 - Ampliação do Museu do Prado, R. Moneo
- 14 2011 - Igreja de Iesu, R. Moneo



Nota 1 - 1932 corresponde ao ano em que Henry Russel Hitchcock e Philip Johnson se tornarem as primeiras pessoas a mencionar oficialmente o termo "international style", correspondente ao Movimento moderno na Arquitetura. (ARGAN, Giulio Carlo Argan, "Arte moderna", Companhia das Letras, São Paulo, 1992). Na biografia de Rafael Moneo será enquadrado do movimento moderno no contexto específico de Espanha.

Nota 2 - Destaca-se esta publicação pela sua grande assiduidade nesta dissertação.



John Ruskin (1819-1900)

John Ruskin foi um crítico de arte, pintor e escritor, que influenciou o pensamento da sociedade inglesa da época vitoriana. Nasceu em 1819, em Londres, no período final da revolução industrial inglesa. Foi motivado para o interesse pela arte através de aguarelas de pintores contemporâneos que a família colecionava, e, mais tarde, conquistado pelo movimento artístico da pintura inglesa romântica, composto por pintores como William Turner e John Constable. A sua Fé cristã, herdada da mãe, calvinista puritana, viria a desempenhar um papel determinante na forma de interpretar a relação da arte com a espiritualidade, tal como o Beato Cardeal Newman e Thomas Arnold vieram também a influir de forma decisiva no debate em torno das preocupações éticas e espirituais daquela época.

*Deus ofereceu-nos esta terra durante a nossa vida: não é mais do que um bem sujeito à restituição. Pertence aos que virão depois de nós (...), não temos o direito, por atos ou negligência, de conduzi-los a penalidades desnecessárias, ou privá-los de benefícios que estariam nas nossas mãos legar-lhes.*¹¹

Ruskin desenvolveu o seu gosto pelo desenho nas inúmeras viagens que realizou pela Europa, já que recorreu a este como instrumento de estudo e análise de arquitetura e da natureza (fig. 2 e 3). A partir deste processo de investigação e reflexão desenvolveu um conjunto de convicções acerca dos princípios estéticos presentes na Criação, assim como testemunhou o resultado do esforço intelectual do Homem pela edificação harmónica. Pela experiência adquirida, veio a constatar que, por um lado, a arquitetura é um meio do ser humano desempenhar o papel de coautor na Criação de Deus, e, por outro, que as suas referências formais se fundam e definem a partir de uma necessária leitura, interpretação e aplicação dos princípios presentes nos elementos da natureza.

A sua carreira profissional começou com a ilustração do livro de poemas de Samuel Rogers, *Italy*, (1833) e publicação de poemas e prosas em revistas. Entretanto, esteve cinco anos na Universidade de Oxford, quando venceu o prémio de poesia Newdigate Prize, e começou a escrever uma extensa obra, em que defendia o Proto Impressionismo do pintor William Turner como uma visão enriquecedora e progressista das paisagens, ao contrário do que afirmavam os críticos neoclassicistas. No seu primeiro volume, antecipa, de certo modo, uma arte orientada para a sua essência, tal como se verifica pela sua constatação de que a pintura é uma nobre e expressiva linguagem, inestimável como veículo do pensamento, mas nada em si mesma.

Num outro volume, Ruskin elabora um estudo acerca da arquitetura gótica revivalista, que teve a oportunidade de visitar, designadamente as igrejas do Sul de França, chegando mesmo a cooperar na reabilitação da Igreja St. Giles's Camberwell (1844), provavelmente terá sido a sua experiência mais próxima da prática arquitetónica. Cinco anos depois, publica *As Sete Lâmpadas da Arquitetura*, onde expõe os princípios que, na sua opinião, devem estar presentes em qualquer obra de arquitetura. Tiveram uma particular repercussão os capítulos da Vida e da Memória. O primeiro, pelo facto de salvaguardar o valor do trabalho artesanal, como contraposição relativamente à produção maquinal em série, que crescia então de forma exponencial. Em colaboração com o designer e ativista William Morris. Partindo da sua convicção acerca deste tema, funda o movimento artístico *Arts & Crafts*¹² na segunda metade do século XIX, com o qual

11- John Ruskin, "The seven lamps of architecture", op. cit., p. 222-23

12 - Segundo o pintor, desenhador industrial e teórico de desenho industrial argentino Tomás Maldonado, o movimento "Arts & Crafts" viria, por sua vez, a inspirar a fundação da escola Bauhaus por Walter Gropius, em 1919 (informação disponível em <http://historia-disenio-industrial.blogspot.pt/2013/11/tomas-maldonado.html>). Sendo esta instituição responsável pelo impulso que daria origem ao movimento moderno, compreendemos de que forma as ideias de John Ruskin estão, de forma indireta, implícitas nos princípios modernistas, sobretudo no que diz respeito à cooperação entre diversas atividades na arte de edificar. Além disso, é ainda possível reconhecer nos seus escritos – tais como o capítulo da "Força", das "Sete Lâmpadas da Arquitetura", ou na obra, anteriormente mencionada, acerca da pintura de William Turner – a importância da abstração na arte, como meio de expressar o cerne de determinadas realidades.



2



3

pretendia integrar os artesãos nas várias vertentes das artes visuais. O capítulo da Memória foi importante pelo papel que desempenhou no reconhecimento do património material e imaterial da humanidade, assim como pela sua exposição acerca da conservação e restauro desse legado.

*É preciso possuir, não somente o que os homens pensaram ou sentiram, mas também o que suas mãos manejaram, o que sua força executou, o que seus olhos contemplaram todos os dias da sua vida.*¹³

Desde 1851, Ruskin tornou-se um defensor da Irmandade Pré-Rafaelita, movimento presente ao longo da sua obra, mais concretamente pelos estudos realizados em aguarela acerca dos elementos naturais (fig. 3), na admiração que expressa através dos seus escritos pela arte medieval do gótico tardio e pela vontade em recuperar a arte que antecedeu o Renascimento, expressa não só nas *sete lâmpadas*, mas também na sua obra *As Pedras de Veneza* (1851).

*Agora Veneza, tal como chegou a ser a mais religiosa, foi na sua decadência a mais corrupta dos estados europeus; e assim como foi na sua potência o centro das correntes puras da arquitetura cristã, assim o é no seu declínio a fonte do renascimento. Foi a originalidade e esplendor dos palácios de Vicenza e Veneza que deram a esta escola (inglesa) a sua eminência aos olhos da Europa; e a desgastada cidade, magnificente na sua decrepitude, e graciosa nas suas ingenuidades, obteve maior valor na sua velhice do que na sua juventude, e afundou-se de entre os seus admiradores para a sepultura.*¹⁴

John Ruskin escreveu mais de 250 obras. Se num período inicial abordava questões relacionadas com a crítica e história da arte, mas que, numa fase posterior, faz estudos de teor científico, mais concretamente, nas áreas de geologia, ornitologia, meteorologia – antecipando-se à vigente consciência dos possíveis efeitos gerados pelo crescimento excessivo da indústria sobre o ambiente. Desenvolveu ainda a sua ação na crítica literária, economia e política sociais. Faleceu em 1900, em Brantwood (Reino Unido), como crítico artístico de referência, escritor e pintor, com uma carreira político-social reconhecida na era inglesa vitoriana.

Ainda que considerando essencial uma teorização da arquitetura interligada com a sua prática, o facto de John Ruskin ser um artista e pensador, não exercendo a profissão de arquiteto, pode, de certa forma, ser entendido como uma mais valia, no sentido em que dispõe de uma visão exterior à prática da disciplina. Ao mesmo tempo, a formação predominantemente artística de que dispôs, permitiu-lhe opinar acerca da arquitetura de um ponto de vista mais amplo – pelo paralelismo que estabelece com as outras artes visuais - e, ao, mesmo tempo, mais profundo em determinados aspetos graças aos trabalhos que desenvolveu em torno da pintura e arquitetura. Ruskin pode ser assumido como um progressista na sua época, pelos seus ideais e convicções que influenciaram o desenvolvimento em torno da recuperação do património arquitetónico, pelos métodos de estudo e crítica das artes expostos e pelo seu contributo para a reflexão em torno dos mais diversos temas, tais como a beleza, o valor do trabalho manual e a importância do abstracionismo na arquitetura.

13- John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit., p. 76

14 - Tradução livre do aluno. No original “Now Venice, as she was once the most religious, was in her fall the most corrupt, of European states; and as she was in her strength the centre of the pure currents of Christian architecture, so she is in her decline the source of the Renaissance. It was the originality and splendor of the palaces of Vicenza and Venice which gave this school its eminence in the eyes of Europe; and the dying city, magnificent in her dissipation, and graceful in her follies, obtained wider worship in her decrepitude than in her youth, and sank from the midst of her admirers into the grave.” John Ruskin, *The Stones of Venice* - The Foundations, p.24)

Fig. 2 e 3 - “Igreja de S. Wulfran desde o rio” e “estudo de dois búzios”, respetivamente. 1868. The Ruskin Library, University of Lancaster



4

Rafael Moneo (1937-atualidade)

José Rafael Moneo Vallés nasceu na pequena cidade de Tudela, em Espanha, em Maio de 1937. Foi inicialmente atraído pela filosofia e pela pintura, não reconhecendo então uma clara vocação para a arquitetura¹⁵. Todavia, atribui a sua inclinação para a disciplina pelo interesse que tinha o seu pai no tema, e, de facto, em 1954 começa a sua licenciatura em arquitetura na Escola de Arquitetura da Universidade de Madrid. Ali conheceu o professor de história da arquitetura, Leopoldo Torres Balbás, que considera ter influenciado a sua visão arquitetónica, provavelmente em relação ao seu interesse pelo aprofundamento da prática arquitetónica, na teoria apreendida através do estudo. Assimilou *a arquitetura funcionalista que procurou formas expressivas sem sobressair da lógica moderna da autenticidade construtiva*¹⁶, expressa no trabalho de arquitetos como Francisco Javier de Oiza, com quem realizou o seu primeiro estágio.

*Eu queria tornar-me um arquiteto do mesmo estilo que Oiza, com todo o entusiasmo demonstrado por si e pelo seu trabalho.*¹⁷

Quando completou o curso, voltou para Hellebaeck, Dinamarca, para trabalhar com o arquiteto Jørn Utzon, *reconheci, constata, como legítimo herdeiro dos mestres do período heroico*. Trabalhava então no projeto da Casa de Ópera de Sidney, Austrália. Ainda antes de regressar a Espanha, em 1962, viajou *pelos países escandinavos, onde tive a sorte de ser recebido por Alvar Aalto em Helsínquia*¹⁸. A arquitetura escandinava influenciaria muitas das suas obras, tais como, de forma mais direta, o Museu de Arte Moderna de Estocolmo (1991-98) (fig. 7), e, através da *presença de uma sensibilidade dórica (...), assim como da sua inclinação para a alusão tectónica, que noutro tempo foi a pedra do toque do ecletismo neoclássico escandinavo*, a sede do Banco Bankinter¹⁹ (Madrid, 1972-76) (fig. 6). Denotam-se ainda referências à arquitetura de Alvar Aalto nesta mesma obra, pelo desenho da iluminação e modelação da superfície em tijolo.

*A presença de Aalto certamente nunca foi tão evidente como na iluminação do teto da oficina bancária, ainda que também o tratamento da massa de tijolo como um todo seja uma clara referência aaltiana.*²⁰

De volta a Madrid, Rafael Moneo venceu um concurso para um projeto da Academia de Espanha, em Roma, o que surgiu como uma oportunidade de conjugar a viagem a Roma com a sua lua-de-mel com Belén Feduchi, filha do arquiteto Luis Feduchi. Este período *foi fundamental para a sua carreira*. – relata Moneo – *Permitiu-me estudar, viajar, visitar escolas, conhecer o Zevi, Tafuri, Portoghesi, e outros. Todavia, acima de tudo, adquirir um grande conhecimento acerca daquela grande cidade, produziu um grande impacto na minha educação como arquiteto*. Rafael constatou ainda que *a vida na academia permitiu-nos estabelecer grandes amizades com músicos, pintores e escultores*²¹, o que contribuiria para a relação interdisciplinar que evidenciam as suas obras através da colaboração com os mais diversos artistas, tais como o trabalho realizado em conjunto com Pablo Palazuelo para a conceção do hall de entrada do edifício Bankinter (fig. 5).

15 - Retirado da biografia de Rafael Moneo, publicada pela fundação Pritzker a propósito da atribuição do prémio Pritzker de 1996. Documento disponível em <http://www.pritzkerprize.com/1996/bio>

16 - Palavras do Comissário da exposição mundial Expo Seville 92, numa entrevista à revista “El cultural”, agora indisponível online

17 - Retirado da biografia de Rafael Moneo, publicada pela fundação Pritzker a propósito da atribuição do prémio Pritzker de 1996. Documento disponível em <http://www.pritzkerprize.com/1996/bio>

18 - Idem

19 - Kenneth Frampton, “a propósito de Bankinter”, “Bankinter, 1972-1977: Ramón Bescós, Rafael Moneo”, op. cit.

20 - Idem

21 - Retirado da biografia de Rafael Moneo, publicada pela fundação Pritzker a propósito da atribuição do prémio Pritzker de 1996. Documento disponível em <http://www.pritzkerprize.com/1996/bio>

Em 1965, de volta a Madrid, iniciou o projeto da fábrica de Diestre (Saragoça, 1965-67) (fig. 8), que Kenneth Frampton consideraria um exemplo da discricção que caracterizou a arquitetura espanhola da segunda metade do século XX.

*No que diz respeito à recente história da arquitetura moderna, Espanha continua a ser o continente desconhecido apesar do êxito de que gozaram nos últimos anos as publicações sobre arquitetura. A razão deste desconhecimento pode residir no facto de que, em geral, os edifícios modernos de Espanha foram esquivos aos olhos da câmara. Neste sentido, a arquitetura de Rafael Moneo não foi uma exceção, já que desde o seu primeiro trabalho – a destacável fábrica Diestre, com a sua fachada de tijolo, erguida nos arredores de Saragoça em 1965 – a presença do seu modo de fazer arquitetónico resistiu à análise em termos fotográficos.*²²

Em 1966, iniciou um frutífero percurso de ensino académico, pela Escola de Arquitetura da Universidade de Madrid e publicou os seus primeiros artigos de arquitetura. Nestes anos, teve a oportunidade também de participar ativamente nuns encontros intitulados *Pequenos Congressos*²³. Consistiram nuns espaços de debate que contaram com a participação dos mais reconhecidos arquitetos espanhóis, entre os quais, Carlos de Miguel, Oiza, Corrales, Oriol Bohigas, e Bonet, assim como estiveram presentes arquitetos estrangeiros como Álvaro Siza, Aldo Rossi, Peter Eisenman e Gregotti. Segundo Moneo, *estes encontros assinalaram uma nova fase da vida arquitetónica em Espanha*²⁴. (...) *Contribuímos com o sentido de que a arquitetura se pode relacionar com o trabalho artesanal, com o sentido do toque e da materialidade*²⁵ (nota 2). Dois anos depois, recebeu a encomenda do projeto do projeto de Urumea, uma habitação plurifamiliar em Sebastián.

*A vida nas escolas durante esses anos foi dura; a agitação estudantil de 1968, e o desassossego da política durante os últimos anos de Franco contribuiu para que a atividade académica se tornasse precária. Foi uma luta tentar que os estudantes compreendessem a arquitetura como algo interessante, mas o ambiente foi-se alterando gradualmente. Foi durante este tempo que com um grupo de arquitetos, fundei a revista *Arquitetura Bis*, onde vários dos meus escritos foram publicados.*²⁶

Em 1974, recebeu a encomenda de um projeto para Madrid, o edifício de escritórios Bankinter, concretizado com a colaboração de Ramón Bescós. Através do excerto de Kenneth Frampton, *A propósito do Bankinter* (1981), identificam-se as mais diversas referências arquitetónicas, transversais aos mais distintos autores, locais e estilos da história da arquitetura. Desde as referências às *janelas em T de espesso remate na entrada principal* como a *clara reminiscência da obra de Louis Khan*, até a alusões às moradias de Frank Lloyd Wright, *mediante a utilização de um revestimento exótico, rico e estriado*.²⁷ A interpretação de Frampton acerca desta obra comprova como o aprofundamento da teoria arquitetónica de Moneo desempenha um papel decisivo na sua conceção.

Para além da nova sede Bankinter, foi-lhe encomendado poucos anos depois o Centro Cívico de Logronho (1973-81) (fig. 9), acerca dos quais afirmou: estes dois trabalhos

Nota 2 - Esta fase sucedeu o auge do movimento moderno espanhol, que, por sua vez, nascera numa fase da arquitetura espanhola “adormecida” pela instabilidade causada pela guerra civil (1936-39) e segunda guerra mundial (1939-45). Ao modernismo espanhol - simbolicamente iniciado por obras como o “Pavilhão alemão”, desenhado por Mies van der Rohe para a Exposição Internacional de Barcelona de 1929 – seguiu-se o chamado “regionalismo crítico” (anos 70), que consistiu numa etapa de conciliação da arquitetura espanhola moderna com as técnicas e materiais locais, tal como reconhecemos na arquitetura de arquitetos como Josep Antoni Coderch.

22 - Kenneth Frampton, “a propósito de Bankinter”, “Bankinter, 1972-1977: Ramón Bescós, Rafael Moneo”, op. cit.

23 - Retirado da biografia de Rafael Moneo, publicada pela fundação Pritzker a propósito da atribuição do prémio Pritzker de 1996. Documento disponível em <http://www.pritzkerprize.com/1996/bio>

24 - Idem

25 - Rafael Moneo, artigo “Rafael Moneo: architecture with a sense of touch”, “Financial Times”, 2017, disponível em <https://www.ft.com/content/475abb6a-9c5d-11e7-9a86-4d5a475ba4c5> (tradução livre do aluno)

26 - Retirado da biografia de Rafael Moneo, publicada pela fundação Pritzker a propósito da atribuição do prémio Pritzker de 1996. Documento disponível em <http://www.pritzkerprize.com/1996/bio>

permitiram-me claramente expressar a minha visão da arquitetura. Em 1976, foi solicitado nos Estados Unidos, como professor convidado durante um ano, no Instituto de Estudos de Arquitetura e Urbanismo, e para ensinar na Escola Cooper Union de Arquitetura, ambas na cidade de Nova Iorque, para onde viria a projetar em 2010 o *Columbia University Northwest Corner Building* (fig. 10). *A experiência para toda a família foi profunda. Bibliotecas, exposições, conferências e concertos certamente marcaram as nossas vidas.*²⁸

No regresso a Madrid, Moneo e a sua esposa fundaram uma companhia dedicada ao desenho e promoção de mobiliário contemporâneo. Durante este mesmo período - em finais dos anos 70 e inícios de 80 - tornou-se professor convidado em ambas as escolas de arquitetura das Universidades de Princeton e Harvard, assim como da Universidade de Lausanne, Suíça, e em 1980 tornou-se professor catedrático na Escola de Arquitetura de Madrid, onde esteve cinco anos. Recebeu então uma comissão para o Museu Nacional de Arte Romana (Mérida, 1980-86) (fig. 11), e, dois anos mais tarde, o projeto da Sede da *Previsión Española* em Sevilha (1982-87) (fig. 12).

Foi nomeado professor catedrático do departamento de arquitetura da Escola de Design da Universidade de Harvard em 1984, posição que manteve até 1990. Por essa altura, integrou a *Groupius Lecture*, na qual expunha a sua visão acerca da arquitetura americana. Numa das suas abordagens mencionava que *não é possível hoje delimitar uma definição de arquitetura. A compreensão do conceito contemporâneo da arquitetura, tal como provavelmente acontece com a pintura ou escultura, inclui o que a arquitetura foi anteriormente, mas inclui também muitas outras tentativas – umas mais marginais e outras não tanto – de reagir arquitetonicamente às diferentes circunstâncias.*²⁹ Através destas ideias, Moneo explorou os conceitos de necessidade e contingência na arquitetura, mais concretamente o papel da sua vertente urbanista, pela relação que estabelece o edifício com a cidade, *onde a arquitetura costumava manifestar todo o seu esplendor, onde a disciplina é urgentemente necessária*³⁰, tal como defendeu Aldo Rossi.

*Acredito firmemente que sou o arquiteto que seguiu o Rossi mais fielmente, mais do que o próprio (...). Rossi está muito presente na minha educação depois de me formar como arquiteto. No que diz respeito ao que entendo que ele queria dizer, no que diz respeito à cidade. Eu pretendia efetivamente entender o que as suas palavras queriam dizer. Não a força poética e convincente das suas palavras, mas a sua proposta teórico-construtiva. Vejo-me muitas vezes a seguir o que entendo que era o seu modo de pensar. Mais até do que o que foram algumas das suas últimas obras. Nos últimos 15 anos, Rossi vai sentindo que o modo como se produzia arquitetura não dava lugar a que os seus princípios se manifestassem. Faz então um salto para uma arquitetura de imagens. Afinal resta apenas isso, o controlo do arquiteto está só nesses rostos vazios. E a esse aspeto eu resisti sempre. Vejo muitas vezes as minhas obras a responder não ao que Rossi fazia como arquiteto, mas ao que Rossi dizia como teórico.*³¹

Ao longo da sua carreira como professor, Rafael Moneo constatou ainda que a arquitetura tem vindo a perder o seu papel representativo, uma vez que a semiótica passou a ser dominada pelos media, assim como por toda a realidade inerente ao mundo virtual, introduzido pelas novas

Nota 3 - José Gigante, aula de construção 3 teórico-prática da cadeira de Construção 3, FAUP, 2016. Expressão usada pelo docente em relação à tendência de os alunos pensarem a arquitetura primeiro, e só depois adaptar a construção a um conceito formal pré-estabelecido.

27 - Kenneth Frampton, “a propósito de Bankinter”, “Bankinter, 1972-1977: Ramón Bescós, Rafael Moneo”, op. cit.

28 - Retirado da biografia de Rafael Moneo, publicada pela fundação Pritzker a propósito da atribuição do prémio Pritzker de 1996. Documento disponível em <http://www.pritzkerprize.com/1996/bio>

29 - Idem

30 - Idem

31 - Rafael Moneo, no artigo “Rafael Moneo: A cidade é o museu”, de Jorge Figueira, revista ipsilon, público, 2014. Disponível em <https://www.publico.pt/2014/09/26/culturaipsilon/noticia/a-arquitetura-deve-ser-feita-a-partir-da-cidade-1670453>



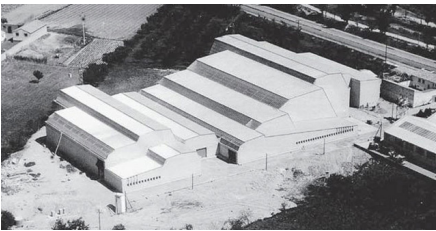
5



6



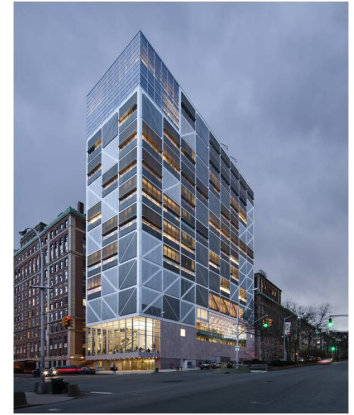
7



8



9



10



11



12



13



14



15

Fig. 5 - Hall de entrada da sede do Banco Bankinter, Madrid
 Fig. 6 - Entrada exterior da sede do Banco Bankinter, Madrid
 Fig. 7 - Museu de Arte Moderna de Estocolmo
 Fig. 8 - Fábrica Diestre, Saragoça
 Fig. 9 - Centro cívico de Logronho
 Fig. 10 - *Columbia University Northwest Corner Building*, Nova Iorque

Fig. 11 - Museu nacional de arte romana, Mérida
 Fig. 12 - Sede da *Previsón Española*, Sevilha
 Fig. 13 - Aeroporto de S. Paulo, Sevilha
 Fig. 14 - Museu Thyssen-Bornemisza, Madrid
 Fig. 15 - Edifício *L'illa Diagonal*, Barcelona

tecnologias. A arquitetura deixou de ser vital *como reservatório da comunicação simbólica, nem sequer no mais pragmático ponto de vista que a identifica com cidades e habitações*. Numa palestra sobre Kenzo Tange, em Harvard, comentou que *Victor Hugo afirmou que os livros mataram a arquitetura da catedral; tal não era inteiramente verdade então, mas parece hoje que podemos dizer que a comunicação dos media diminuiu a relevância da arquitetura*. Procurando salientar um outro ponto de vista, Moneo mencionou então o *imenso prazer que a real produção de arquitetura, a construção dos edifícios, oferece*, encorajando os seus estudantes a tornarem-se *produtores de edifícios*³², resistindo à tendência contemporânea de *construir imagens* (nota 3). De facto, o edifício não é o *resultado de um desenho, nem a materialização de um desenho*, definitivamente propriedade não exclusiva do arquiteto. *Uma vez concluídos, continua, os edifícios tomam a sua própria vida. De todas as figurativas ou artes plásticas, a arquitetura é provavelmente aquela em que a distância entre o artista e a sua obra é maior... a arquitetura implica tal distância que no final o trabalho permanece sozinho, autossustentado... uma obra de arquitetura, se bem-sucedida, pode eclipsar o arquiteto.*³³

Durante a sua permanência em Harvard, viajou para Espanha, praticamente mensalmente, para desenvolver o projeto da Estação de Comboios de Atocha. *Os anos em Harvard foram intensos, particularmente para alguém como eu que dedicou tanto tempo da sua vida profissional a ensinar. E havia uma recompensa adicional, a comissão para o Museu de Arte Davis, no Colégio Wellesley.*³⁴ Em 1992, com os jogos Olímpicos e a Exposição mundial em Espanha, Moneo recebeu várias encomendas, que dariam origem a algumas das suas obras mais emblemáticas, o Aeroporto de São Paulo, em Sevilha (fig. 13), a remodelação do Palácio de Villahermosa para acolher a coleção de arte de Thyssen-Bornemisza, em Madrid (fig. 14), e o edifício Diagonal em Barcelona (fig. 15), projetado em colaboração com Manuel de Sola-Morales. De volta a Espanha em 1990, mais dois projetos foram ganhos em concursos: Centro Cultural e Auditório Kursaal, em San Sebastián, e o Museu de Arte Moderna e Arquitetura, em Estocolmo.

Moneo desenvolveu um extenso corpo de trabalho como crítico e teórico de arquitetura, através dos inúmeros artigos e obras escritas que publicou, entre os quais se destacam os mais recentes, *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos* (2004) e *Apuntes sobre 21 obras* (2010). A maioria dos seus textos reunidos em vários volumes foram primeiramente publicados nas revistas *Oppositions*, *Lotus* e *Arquitectura Bis*, e, mais tarde, em diversas exposições. O seu trabalho foi reconhecido com os mais prestigiados prémios de Arquitetura, tais como o *Pritzker*, *Mies van der Rohe* e Medalha de ouro de *RIBA*. Para além das obras já mencionadas, muitas outras foram construídas, entre as quais se encontram as mais recentes Igreja de Iesu (San Sebastián, 2011), a Torre PUIG (Hospitalet de Llobregat, 2013) e Museu da Universidade de Navarra (Pamplona, 2015). Rafael Moneo continua hoje a dar aulas e conferências pelas mais distintas Faculdades de Arquitetura do mundo, assim como continua a publicar obras e escritas e a projetar obras que refletem um modo particular de pensar a arquitetura contemporânea.

32 - Retirado da biografia de Rafael Moneo, publicada pela fundação Pritzker a propósito da atribuição do prémio Pritzker de 1996. Documento disponível em <http://www.pritzkerprize.com/1996/bio>

33 - Rafael Moneo, *The Solitude of Buildings*, Aula Magna, Kenzo Tange Visiting Professor Chair, Harvard University Graduate School of Design, 1985. (tradução livre do aluno).

34 - Retirado da biografia de Rafael Moneo, publicada pela fundação Pritzker a propósito da atribuição do prémio Pritzker de 1996. Documento disponível em <http://www.pritzkerprize.com/1996/bio>



16. Catedral Nossa Senhora dos anjos, Los Angeles

3. Sacrificio

A excecionalidade na Arquitetura

*(...) resta então mencionar a sua centralidade e condição dominante; sua acessibilidade; sua dimensão; visibilidade; e, por último a sua autonomia.*³⁴

Rafael Moneo, relativamente à Catedral de Nossa Senhora de Los Angeles

O tema da exceção surge a partir das diferenças entre a arquitetura de culto e a habitação, introduzidas por John Ruskin no início do primeiro capítulo, intitulado *Sacrifício*. Distinguem-se pelo facto de Ruskin considerar que o edifício habitacional deve procurar o conforto e uma economia de meios, enquanto a arquitetura relacionada com o culto reclama uma certa exceção, alcançada através de uma espacialidade singular e da utilização de materiais raros e da ornamentação. Todavia, no contexto contemporâneo, podemos associar a arquitetura excepcional não só aos edifícios de culto, mas também a outros programas de carácter público, que comprovam a sua singularidade, não só através da presença do ornamento, mas pelas formas excepcionais nos quais se desenvolvem e pela inclusão de obras de arte.

Nas sete lâmpadas, John Ruskin explora um entendimento do *Sacrifício* como o ato de doação do arquiteto, em prol da obtenção da qualidade máxima de uma obra, o que equivale a um esforço por elevá-la acima de um mero cumprimento funcional e formal de regras ou critérios construtivos. Considera que apesar da sua interdependência da vertente construtiva, a arquitetura distingue-se pela sua *inutilidade necessária*, isto é, pela sua contribuição para a felicidade do Homem através de qualidades que não respondem diretamente a uma necessidade funcional e física, mas a uma carência de teor psicológico ou espiritual, passível de ser saciada através dos seus atributos estéticos. Assim sendo, convém que se diferencie o que diz propriamente respeito à qualidade de resposta estritamente funcional e técnica de um edifício, daquilo que corresponde à sua vertente artística, supostamente mais apta para responder às necessidades imateriais.

*Não pode existir uma arquitetura que não seja baseada em construção, nem nenhuma boa arquitetura que não seja baseada em boa construção; mas é perfeitamente simples e muito necessário manter as ideias distintas, e compreender completamente que a Arquitetura se preocupa ela mesma somente com essas características de um edifício que estão acima e para além do seu uso comum.*³⁵

De forma a ordenar o seu pensamento, John Ruskin reconhece cinco tipos de edifícios: devocional, memorial, público, militar e doméstico. Através dos dois primeiros, aborda a arquitetura de culto - subjacente ao *espírito que oferece a tal trabalho coisas preciosas simplesmente porque são preciosas*³⁶ -, reforçando a ideia de que o cunho do *sacrifício* presente numa obra de arquitetura é *do mais irracional e entusiástico, e talvez negativamente melhor definido como o oposto do atual sentimento dos tempos modernos, que desejam produzir o maior número de resultados com o mínimo custo*.³⁷ Ruskin pretende, assim, assinalar a sua contraposição relativamente à arquitetura aliada à produção industrial, cada vez mais presente naquela época, já que considerava a produção em cadeia um método exclusivamente motivado pela economia de meios, sobrepondo-a a valores contraproducentes, tais como o *valor do trabalho manual aparente*.

*(...) não há nenhum edifício que tenha sido recentemente levantado, em que não se torne suficientemente evidente que nem o arquiteto nem o construtor deram o seu melhor. É uma característica particular da obra moderna. Praticamente todo o trabalho antigo foi um trabalho duro. Pode ter sido o trabalho duro de crianças, de bárbaros ou de camponeses; mas sempre correspondeu ao seu maior esforço. O nosso tem constantemente a aparência do valor monetário.*³⁸

34 - Citação de Rafael Moneo em "Rafael Moneo: Imperative Anthology", El Croquis, Madrid, 2004, p. 459

35- John Ruskin, "The seven lamps of architecture", op. cit., p. 16

36 - Idem, p. 16-17

37- Idem, p. 17

38 - John Ruskin, "The seven lamps of architecture", op. cit., p. 28



17



Por outro lado, a habitação é entendida como um programa na arquitetura em que se deve privilegiar o conforto. Combatendo os hábitos de modelos dominados pelo luxo e ornamentação desmedida, Ruskin antecipa a visão de um modelo de habitação, determinado sobretudo por questões funcionais – conceito inseparável dos princípios fundadores da arquitetura moderna –, arguindo que a arquitetura doméstica deve favorecer o funcionalismo, convocando os mesmos ideais que Le Corbusier pretendeu designadamente no projeto da habitação de Marselha (fig.17).

Não sou defensor da mediocridade da habitação privada. Eu preferiria atribuir-lhe toda a magnificência, cuidado e beleza, onde são possíveis; mas não faria a inútil despesa em adornos impercetíveis ou formalidades; cornijas nos tetos ou granulados nas portas, ou orlas nas cortinas, ou outros tantos; coisas que se tornaram absurdas e apaticamente habituais (...), coisas que custam metade dos gastos de uma vida, e destroem mais de metade do seu conforto, vigor, honorabilidade, frescura e operacionalidade.³⁹

Desde o ponto de vista de Ruskin, retém-se então o facto de que o modo de pensar a arquitetura depende sobretudo da sua vocação programática, desprendendo-se de tendências temporais provisórias, tais como a ornamentação do século XVIII ou, no lado oposto, o despojamento do movimento moderno que caracterizou o século XX. Independentemente da época, a linguagem da arquitetura habitacional seria tendencialmente orientada para a prática das suas funções domésticas, enquanto nos templos se demonstraria solícita para com a sua principal finalidade de fomentar a contemplação.

Os programas de natureza pública talvez sejam aos mais aptos para a adoção de um carácter excecional, já que frequentemente se assumem como elementos singulares no conjunto urbano em que se inserem, em contraposição à habitação, que, geralmente, constrói um conjunto mais amplo, relativamente padronizado. Assim, enquanto a economia de recursos adquire um papel premente no projeto de um bairro social, já na conceção de uma câmara municipal coloca-se a hipótese de justificar a conceção de um edifício que, pelo seu papel na cidade, goza de uma certa excecionalidade.

Existem, no entanto, críticas na contemporaneidade acerca da arquitetura dispendiosa, concretamente, acerca da utilização de materiais raros, ou, por outro lado, a valorização do despojamento de determinadas obras, sob o pretexto de refletirem a realidade atual. Todavia, esta classificação da arquitetura baseia-se exclusivamente na sua aparência objetual, desligando-se da função concreta que desempenha a obra. Aquilo que se pretende propor neste capítulo é uma visão anti-generalista, isto é, que considera que o minimalismo será oportuno em determinados casos, enquanto noutros a complexidade de uma obra pode ser justificada pela sua condição excecional, libertando-se de possíveis tendências estéticas que caracterizam um determinado intervalo de tempo.

Como herança do movimento moderno e, como resposta à necessidade de construir rapidamente e em grandes quantidades no período pós-guerra, difundiu-se um conjunto de princípios universais – Planta livre, fachada livre, pilotis, cobertura praticável e janelas em banda –, transversais a funções e lugares diversos, e se adotou um sistema construtivo comum – a *estrutura dominó*, de Le Corbusier. Esta base estrutural continua ainda hoje a ser praticada a uma escala global, colocando a arquitetura contemporânea sob a ameaça de elaborar respostas pouco adequadas às particularidades de cada programa, uma vez que tal muitas vezes que desconsidera uma diversidade de materiais, formas e opções construtivas.

Assim sendo, e tomando como ponto de partida a opinião de Ruskin acerca da excecionalidade que deve estar presente na arquitetura de culto, e a defesa de uma ideia de sistematização aliada ao conforto, associados à tipologia habitacional, procurar-se-á a partir da obra de

39 - John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit., p. 24

Fig. 17 - Contraste entre a regularidade da Unidade habitacional de Marselha e singularidade da Igreja de Rochamp, Le Corbusier



18



19



20



21

Rafael Moneo verificar a sua validade e aplicação na contemporaneidade, como contraponto ao risco da arquitetura se tornar tendencialmente acrítica. Como exemplos da arquitetura de culto, recorreremos à Catedral de Nossa Senhora do Anjos, de Los Angeles, e à Igreja de Iesu, em San Sebastián, e, como modelos funcionalistas da tipologia habitacional, serão analisados o edifício Urumea, em San Sebastián, e o do Paseo de Habana, em Madrid.

Excecionalidade no culto

Na obra de Rafael Moneo identificamos o esmero altruísta ruskiano, refletido sobretudo no seu empenho na exploração da dimensão simbólica, que permite remeter os fiéis para o transcendental, quer através da imponência da grande nave da Catedral de Los Angeles (fig.18), quer através da luz que espreita através das esguias claraboias, refletindo-se na brancura das paredes da Igreja de San Sebastian (fig.20). Consideremos estas duas obras como projetos que recorrem igualmente à excecionalidade expressa nas formas, aos materiais, ao tratamento de luz e à inclusão das obras de arte, mas que são diferentes na sua conceção formal e espacial.

A catedral recorre à volumetria de grande dimensão como meio de traduzir a sua importância para os habitantes da cidade de Los Angeles, ao mesmo tempo que remete para o culto ao divino. A singularidade das suas formas assimétricas, permite-lhe que se distinga intencionalmente daquelas que constroem o seu entorno, reforçando o seu caráter de exceção. Tal como a Casa da Música pretende ser um ícone da cidade do Porto, explorando assumidamente o conceito de elemento autónomo singular, também a catedral adota um papel de marco no território. (...) *Resta então referir a sua centralidade e condição dominante; sua acessibilidade; sua dimensão; visibilidade; e, por último a sua autonomia.*⁴⁰

Tanto a catedral de Los Angeles como a Igreja de Iesu recorrem a um elemento vertical - destacado do conjunto -, como forma de o tornar visível, e, em ambos os casos, existe um jogo de volumetrias que contribuem para o seu realce. Em Los Angeles, a residência e as funções administrativas são albergadas por dois volumes compactos, estabelecendo com o contexto urbano uma relação de cotas e uma empatia de escalas (fig.19); enquanto na Igreja de Iesu, o volume vertical, correspondente ao próprio espaço de culto, é parte de um único edifício, adjacente aos restantes volumes mais baixos (fig.21).

Sendo o projeto da Igreja de Iesu *generoso nos seus espaços, é muito modesto nos seus materiais*⁴¹. À semelhança do que acontece na Igreja de Santa Maria de Álvaro Siza, em Marco de Canavezes, Moneo gera uma atmosfera transcendental através do despojamento minimalista do espaço interior da igreja, recorrendo a materiais de tonalidade suave, sobretudo á superfície branca. A simplicidade e abstração dos elementos compositivos tornam a arquitetura quase imaterial, evocando a presença divina. Por outro lado, na Catedral de Nossa Senhora do Anjos, uma gama de materiais pouco comuns – como são o betão colorido, a pedra, o alabastro e o bronze – concebem uma atmosfera muito mais majestosa. O trabalho da estereotomia das superfícies reforça ainda o contraste entre os materiais, que contribuem para tornar o espaço interior sublime. Também a incidência da luz nesses materiais é distinta nos dois casos. Na obra de San Sebastian a luz penetra indiretamente através das claraboias que delimitam o encontro entre o teto e as paredes, aspergindo-se suavemente desde cima. Os planos de vidro são invisíveis, pelo que não têm qualquer papel na composição interior. Já em Los Angeles acontece exatamente o oposto: os elementos destacam-se como componentes de grande

40 - Citação de Rafael Moneo em “Rafael Moneo: Imperative Anthology”, El Croquis, Madrid, 2004, p. 459

41- Rafael Moneo, no artigo “Igreja de Iesu | Rafael Moneo”, de Igor Fracalossi, Archdaily, 2012. Disponível em <http://www.archdaily.com.br/br/01-25030/igreja-de-iesu-rafael-moneo>

42 - Rafael Moneo em “Rafael Moneo: Imperative Anthology”, El Croquis, Madrid, 2004

Fig. 18 - Interior da Catedral Nossa Senhora dos Anjos

Fig. 19 - Vista aérea da Catedral

Fig. 20 - Interior da Igreja de Iesu

Fig. 21 - Vista aérea da Igreja



22



23

força na conceção do espaço da nave central. Um plano envidraçado recuado, em alabastro, permite a entrada lateral de uma luz difusa e homogênea, que ilumina todo o interior (fig.22). Poderia ainda estabelecer-se uma relação - talvez até evidente - entre a grande claraboia central e Cristo crucificado (fig.23). Apesar dos caracteres claramente distintos das duas obras, ambas poderiam ser vistas como interpretações contemporâneas da verticalidade gótica e iluminação própria do espaço devocional barroco, no sentido em que recorre a estes dois elementos - luz e verticalidade - como meios de evocar uma realidade transcendental.

Também me atraía a metáfora da luz entendida como presença de Deus, tal e como ocorre na arquitectura barroca - afirma Rafael Moneo - Esta noção barroca de luz está presente na forma com dispus a Cruz na Catedral, ela própria como fonte de luz natural. Além disto, o desenho incorpora uma verticalidade nas paredes que configuram a nave, estabelecendo um paralelo com as catedrais góticas. Assim, o conceito conjuga várias referências que ajudarão as pessoas -assim espero- a entender o carácter sagrado do espaço.⁴²

Já a inclusão das obras de arte é, talvez, a manifestação menos evidente do carácter excecional da arquitetura de Rafael Moneo, uma vez que recorre também a esses elementos noutras obras de carácter público, tais como o Museu da Arte e Natureza, em Huellas. Contudo, nos espaços devocionais, as peças de arte adquirem um valor distinto porque desempenham um papel fundamental na espacialidade e carácter das obras em que se inserem, não procurando somente enriquecê-las, mas formando parte integrante destas. Tomemos como exemplo as tapeçarias de John Nava, que representam um conjunto de santos orientados para o altar, reforçando assim o eixo longitudinal que é rematado pelo abside (fig.24). O próprio altar e crucifixo anexo assumem-se também como peças de arte fulcrais na conceção do espaço formado pela nave central.

Na Igreja de Iesu, deparamo-nos à entrada com um grande vitral na fachada principal, desenhado pelo próprio Moneo, *onde se veem representados os 12 meses do ano em números romanos, a planta da Igreja, o sol e a lua em fases distintas*⁴³ (fig.25). No interior encontra-se um retábulo que, tal como o altar e crucifixo da catedral, desempenha um papel singular na conceção interior espacial (fig.20). Adotando a pureza abstrata dos restantes elementos, é gerado o plano de fundo para a celebração eucarística.

Funcionalismo na habitação

Por outro lado, uma análise da habitação plurifamiliar projetada por Rafael Moneo permite-nos constatar que o seu processo de conceção é distinto - porque convoca valores e princípios distintos - daquele adotado nos exemplos anteriormente referidos. Enquanto a arquitetura de culto se orienta sobretudo por conceitos simbólicos e pela excecionalidade, a habitação procura a sistematização dos espaços através da sua modulação - quartos, cozinha e sala de estar, por exemplo -, por sua vez, geometricamente encadeados entre fogos habitacionais. Para finalidades diferentes, Moneo recorre também a estratégias projetuais diferentes. Se na conceção de uma igreja dá prioridade à exploração da luz, materiais e formas espaciais, na habitação parece privilegiar a gestão do espaço e a economia dos recursos, focando-se na vocação específica da habitação plurifamiliar. Em primeiro lugar, é importante considerar o papel que a morfologia urbana desempenhou como fundamento destas obras, já que a partir do seu entendimento do contexto próprio de cada uma das obras, Moneo procura adotar a estrutura formal reconhecida. *Veja-se então (...), a acusada simetria e unidade que converte cada núcleo (habitacional) num edifício compacto e equilibrado*⁴⁴. De facto, se existe um elemento repetitivo nas cidades, esse elemento será a habitação, pelo papel modular que desempenha a um nível urbano.

43 - Rafael Moneo, no artigo "Igreja de Iesu | Rafael Moneo", de Igor Fracalossi, Archdaily, 2012. Disponível em <http://www.archdaily.com.br/br/01-25030/igreja-de-iesu-rafael-moneo>

Fig. 22 - Interior da Catedral de Nossa Senhora dos Anjos

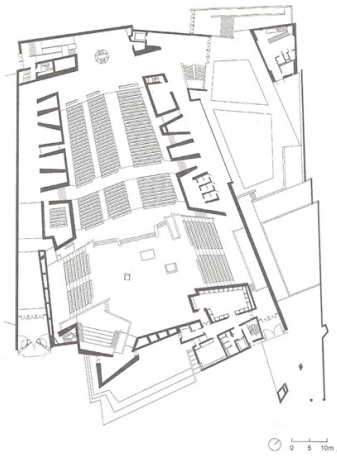
Fig. 23 - Habitação plurifamiliar em Paseo de La Habana, Rafael Moneo



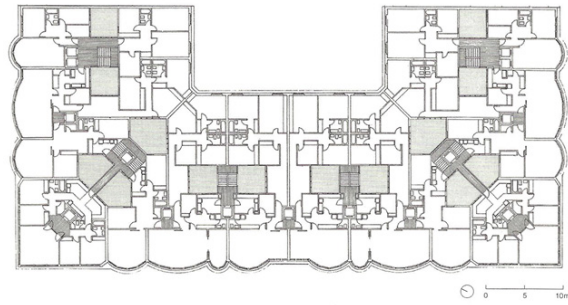
24



25



26



27

Todos procuravam por uma nova teoria na arquitetura que fosse capaz de explicar a continuidade formal e estrutural das cidades antigas. – comenta Moneo na introdução acerca do edifício Urumea – Como eles o entendiam, a arquitetura – a cidade – não poderia ser considerada uma obra de arte, nem o resultado das forças económicas. Em vez disso, a arquitetura era vista como um produto da passagem do tempo em certas estruturas formais. Essas estruturas formais é o que os arquitetos tiveram de aprender e explicar de forma a intervir na cidade.⁴⁵

Dentro da própria tipologia habitacional plurifamiliar, existe habitualmente a definição de um módulo e a sistematização de princípios reguladores, opostos à excecionalidade que caracteriza a Catedral de Moneo. Olhe-se, como exemplo, para a simetria e regularidade da planta da habitação de San Sebastián, contrastante com a assimetria e diversidade da nave e capelas laterais da catedral de Los Angeles (fig. 26. e 27). Tal evoca um processo criativo metódico, regido pela modulação das partes.

Veja-se (...), como a imagem que dá ao edifício o seu aspeto final se concebe mediante um código que procura a ordem compensatória da tentação pitoresca. Tanto o revestimento da pedra que acusa as linhas horizontais, como o desenho das górgias, a disposição de vazios, as vigas apergoladas no topo, etc, esforçam-se por controlar o equilíbrio do conjunto e não deixam vencer, figurativamente, a liberdade (fig.23).⁴⁶

A habitação privilegia a técnica, enquanto o templo de Moneo atribui a primazia à arte. A primeira compreende-se mais facilmente pela bidimensionalidade do desenhado em planta, enquanto a segunda através da exploração da tridimensionalidade espacial. Assim, na habitação do Paseo de Habana, mais do que um processo experimental e - eventualmente, aleatória nas suas formas, tal como aparentemente acontece na catedral -, Moneo procura assimilar as regras estruturais próprias do local, adotando um código linguístico que traduz a sua conceção sistematizada.

Portanto, ante a problemática de uma possível sobregeneralização nas estratégias de intervenção ante diferentes funcionalidades arquitetónicas – habitação, instituições, áreas de comércio, espaços públicos ou outras – o capítulo *Sacrificio* de John Ruskin sugere um conjunto de ideias que particularizam distintas abordagens a programas tão diversos como os edifícios de habitação e os de culto. Enquanto no primeiro se pretende a conceção de um espaço sobretudo racional e económico, facilmente moldável às atividades domésticas diárias, no segundo seria mais importante dar primazia à arquitetura excecional, de forma a conformar uma atmosfera que possa remeter para a presença divina. Entre a obra de Rafael Moneo, a Igreja de Iesu e a Catedral de Nossa Senhora dos Anjos demonstram, ainda que em graus distintos, a conceção arquitetónica particularizada através das formas irregulares, materiais, amplitude espacial e inclusão de peças de diferentes artistas; enquanto as habitações plurifamiliares Urumea e do Paseo de Habana são os resultados de métodos projetuais modulares, regrados pelo racionalismo e pela procura da economia espacial. Contudo, quer o processo parta de fundamentos mais funcionais, como os que caracterizam a habitação, quer de bases de teor formal, dominantes no espaço de culto, Ruskin constatou que não só é importante a afirmação de ambas as vertentes, como é essencial o seu inter-relacionamento. O próximo capítulo partirá deste seu princípio.

44 - Rafael Moneo, “A casa, o arquiteto e o seu tempo”, vivendas en Paseo de Habana, “Rafael Moneo: Imperative Anthology”, El Croquis, Madrid, 2004, p.80

45 - Rafael Moneo, “Remarks on 21 works”, op. cit., p. 15

46 - Rafael Moneo, “A casa, o arquiteto e o seu tempo”, vivendas en Paseo de Habana, “Rafael Moneo: Imperative Anthology”, El Croquis, Madrid, 2004, p.80

Fig. 24 - John Nava, “Comunhão dos Santos” (tapeçaria), Catedral de Nossa dos Anjos

Fig. 25 - Rafael Moneo, vitral da fachada da Igreja de Iesu

Fig. 26 - Planta do piso tipo do edifício Urumea, San Sebastián

Fig. 27 - Planta do piso térreo, Catedral de Nossa Senhora dos Anjos



28. Sede do Banco Bankinter, Madrid

4. Verdade

Afirmação e relação entre forma, técnica e semântica

*Queremos explorar a possibilidade de perceber a arquitetura como uma disciplina específica e autónoma, com um corpo de conhecimento especializado que a tornasse possível construir. Afinal, construção – e o ato de construir, ainda quando referindo-se a ele em termos metafóricos – é a base de toda a arquitetura.*⁵³

Rafael Moneo



29

Ante o panorama da sociedade atual, caracterizado por processos de produção diversos e versáteis, a relação entre a técnica construtiva e a linguagem arquitetônica não está necessariamente presente. Consta-se que algumas instituições de ensino da arquitetura não dão uma certa premência à disciplina da construção no seu plano de estudos, privilegiando a etapa de formulação concetual, não incorporando níveis de complexidade presentes no exercício da profissão, assim como desconsiderando a importância da sua integração no processo de concepção, determinando-o.

Por outro lado, o facto da imagem ser um instrumento cada vez mais utilizado como meio de comunicação - tal como a sua fácil e rápida difusão nos meios digitais -, abre portas para a interpretação superficial de obras de arquitetura de referência, quando entendida como meio de assimilação exclusivo de uma obra, omitindo outros como a análise dos seus sistemas construtivos e a própria vivência do espaço. Mas a imagem está, apesar de tudo, intrinsecamente ligada à prática da arquitetura desde a Antiguidade e é, de facto, necessária e útil como ferramenta de concepção e comunicação de uma ideia. A questão não reside na pertinência do seu papel na arquitetura - aparentemente indubitável -, mas na possibilidade de entendê-la como um fim, em vez de ponto de partida e instrumento no processo de concepção de uma obra de arquitetura. Processo que alcança a sua solidez ao afirmar e relacionar a técnica construtiva com a linguagem arquitetônica.

O capítulo da Verdade de John Ruskin surge como uma oportunidade de abordar a relação entre as vertentes técnica e formal na arquitetura, mais concretamente - adotando os três campos expostos em *intenções na arquitetura*, por Christian Norberg-Schulz - da relação entre a forma, técnica e semântica.

Na introdução deste capítulo constata-se que apesar de uma obra de arquitetura ter determinadas qualidades aparentes, se o material que parecia maciço, afinal é contraplacado, e se a estrutura não tem nada que ver com a sua forma, então essas qualidades acabam por se tornarem fragilidades.

Procura alertar sobretudo para as mais pequenas mentiras, que, pouco a pouco, vão corroendo a integridade de um edifício. Tal como os pormenores de um edifício são reflexo da sua qualidade, as mais pequenas concessões acabam por ter um papel decisivo na corrupção de toda a obra. Erros esses baseados na falsa natureza do material e/ou na ilusão de uma determinada quantidade de trabalho.

Desta forma, em vez de um conjunto de princípios orientadores, Ruskin opta por enumerar vários tipos de *mentiras* presentes no seu tempo, os quais organiza em três grupos: a falsa estrutura, a pintura de superfícies ilusória e o fabrico de ornamentos por moldes ou máquinas. Ora, deve ser veemente constatado - afirma - que a arquitetura será nobre exatamente no grau em que todos esses falsos expedientes sejam evitados.⁴⁷

Segundo Ruskin, a falsa estrutura foi introduzida na arquitetura pela fase tardia do estilo gótico (nota 3). A aplicação de vigas e pilares de função estrutural aparente é um engano, uma vez que os edifícios são, na maior parte das obras góticas, na verdade suportados por um sistema externo. Também a indústria maquinal, que traria consigo a execução de peças em ferro fundido - usadas como elementos estruturais na arquitetura - é veemente reprovada por Ruskin:

Nota 3 - “As fraudes arquitetônicas são sobretudo sob três pontos” - afirma John Ruskin - “1º. A sugestão de um modo de estrutura ou de suporte, que não o verdadeiro; tal como nas pingadeiras dos telhados do gótico tardio.” (John Ruskin, “The Seven Lamps of architecture”, op. cit., p. 16) Vale a pena, contudo, salvaguardar o fascínio demonstrado por John Ruskin acerca do estilo gótico ao longo da sua obra, também em relação à temática da veracidade na arquitetura. Segundo as palavras Annateresa Faber, “a idade média, através da sua manifestação arquitetônica gótica, serviu, com distintas ênfases nos diferentes países europeus, como fonte de estudos e modelo para arquiteturas que pretendiam expressar, em maior ou menor grau, a identidade e genialidade das nações, sem sentimento de religiosidade, a verdade construtiva e adequação técnica entre materiais e (...) estruturais. O (...) reconhecimento deste património é feito através de estudos minuciosos, embasados em teorias distintas, representados, entre outros, por Augustus W. Pugin e John Ruskin, em Inglaterra, e Eugene Viollet-Le-Duc, em França.” (Annateresa Faber, “Fotografia: usos e funções no século XIX”, EDUSP, Brasil, 2008).

47 - John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit., p. 39

Fig. 29 - Michelangelo, Tecto da Capela Sistina



30

*(...) tendo sido essa arte (arquitetura), até ao início do século presente (séc. XIX), praticada maioritariamente em argila, pedra ou madeira, tal deu origem ao sentido de proporção e a que as leis da estrutura tivessem sido estabelecidas, uma no seu conjunto, a outra em grande parte, nas necessidades consequentes da aplicação desses materiais; e a completa ou principal aplicação da estrutura metálica, seria, portanto, geralmente entendida como o abandono dos primórdios da arte.*⁴⁸

A pintura ilusória das superfícies. (...) Pode ser geralmente definida como a indução de alguma forma ou material que de facto não existe⁴⁹, como são a pintura que simula os ornamentos esculpidos, a argamassa modelada para imitar pedra, a talha dourada e a pedra aplicada sobre tijolo, fazendo-se passar por estrutura. No entanto, existem exceções à regra, pela conotação artística e/ou assumidamente simulada, como é o caso dos ornamentos pintados por Michelangelo no teto da Capela Sistina (fig.29). A oposição de John Ruskin aos ornamentos executados por moldes ou máquinas acabaria por ser uma das referências para a fundação do movimento Arts & Crafts.

*Há duas razões, ambas de grande porte, contra esta prática; uma, que todas as moldagens e trabalhos maquinais são mau, como obra; o outro, que é desonesto. (...) A sua desonestidade, contudo, (...) é, penso, razão suficiente para determinar a sua absoluta e incondicional rejeição.*⁵⁰

Esta *desonestidade* refere-se aos casos em que elementos arquitetónicos - como o ornamento máquina feito - pretendem simular um esforço, que na realidade não existiu. Tal é baseado no facto de que a aparência não vale por si, ou seja, a beleza apenas subsiste quando aliada à verdade. Ruskin menciona uma analogia bastante elucidativa:

*O valor de um diamante advém simplesmente da compreensão do tempo que deve ter demorado a ser procurado, antes de que tenha sido lapidado. Tem um valor intrínseco oculto, que o diamante não possui (porque o diamante não tem mais beleza real do que um pedaço de vidro).*⁵¹

No entanto, o ornamento deixou de ser uma questão adequada ao século XXI. Mesmo que pudesse haver a identificação da ornamentação em elementos contemporâneos verossímeis (nota 4), tal poderia ser considerado inoportuno, uma vez que a ornamentação está originalmente ligada à sua execução manual, tal como Rafael Moneo constata:

*A repetição do detalhe trabalhado maquinamente em arquitetura, é tudo menos ornamentação. Falar de publicidade e media como alternativas à ornamentação atual é interpretar mal do que realmente se trata a ornamentação. Ouvi pessoas dizer a Frank Gehry que pensam que todas aquelas suas formas curvas, selvagens, particulares são uma nova forma de ornamentação, mas eu pessoalmente não acredito que a ornamentação possa ser vista nesses termos.*⁵²

Nota 4 - Acerca deste tema, citam-se as palavras de Rafael Moneo, “Creio que o ornamento se explica se se adverte a estreita relação que existiu no passado entre a arquitetura e o artesanato. A execução manual é o que permite o ornamento. O ornamento é o momento de incorporação de outras mãos à arquitetura, é então quando surge. O século XX termina com o ornamento. Mas termina com o ornamento porque nem naqueles momentos em que os arquitetos estão dispostos a contar com ele - por exemplo, Louis H. Sullivan - se dispõem a admitir a sua condição artesanal. Sullivan industrializa o ornamento e acaba com ele. À argamassa multiplicada não se lhe pode chamar ornamento. É o drama de Frank Lloyd Wright nas casas de bloco de betão. A repetição de detalhes mecanicamente produzidos em arquitetura é tudo menos ornamento. (Rafael Moneo, artigo “Rafael Moneo 03: Sobre la iconografía y el ornamento.” (fig. 30) (publicado pela Agencia documental de Arquitectura “Scalae”, 2013. Disponível em <http://scalae.net/documentos/selfmoneo03>. Tradução livre do autor da dissertação)

48 - John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit., p. 43

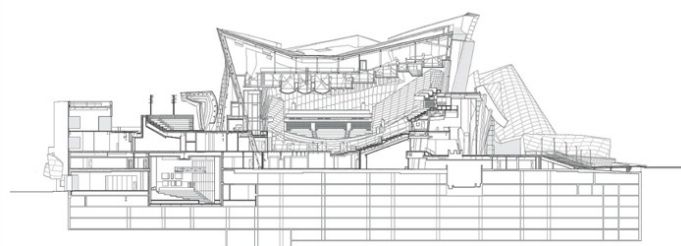
49 - Idem, p. 48

50 - Idem, p. 55

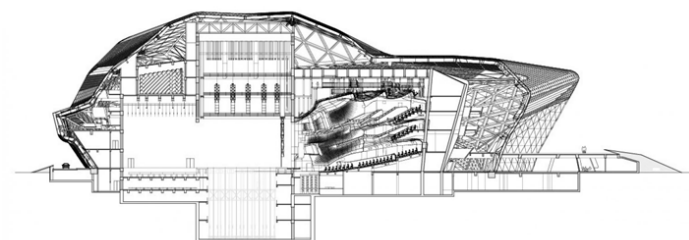
51 - Idem, p. 56

52 - Rafael Moneo, artigo “Rafael Moneo 03: Sobre la iconografía y el ornamento”, publicado pela Agencia documental de Arquitectura “Scalae”, 2013. Disponível em <http://scalae.net/documentos/selfmoneo03>

Fig. 30 - Frank Lloyd Wright, Pormenor do Hotel Imperial (demolido), Tokio



31



32

Hoje, deparamo-nos frequentemente com diversas opções que comprometem a integridade da arquitetura. As falsas estruturas, por exemplo. Poderiam ser indicadas entre referências da arquitetura contemporânea, tais como Zhaha Hadid e Frank Gherry (fig. 31 e 32), como podemos constatar, respetivamente, na Casa de ópera de Guangzhou e no Teatro Walt Disney (Nova Iorque). Em ambos os casos, a imensidão de estrutura metálica não tem qualquer expressão na forma exterior, ou seja, a construção não tem qualquer consequência na forma arquitetónica. O sistema construtivo é semelhante a uma construção cenográfica, em que o esqueleto suporta um revestimento formalmente independente.

No livro *intencões na arquitetura*, Christian Norberg-Schulz constata que a veracidade de um edifício se fundamenta na afirmação e sincronização da sua forma, técnica e semântica, e, portanto, quando estes três campos funcionam em harmonia, o produto é belo e económico. Desta forma, propõe-se a avaliação a veracidade de uma obra de arquitetura segundo a interdependência entre estas três vertentes.

A forma corresponde ao tratamento das dimensões interiores e exteriores da arquitetura, à sua volumetria, resultado imediatamente perceptível que temos de uma obra. A dimensão técnica diz respeito à vertente construtiva do projeto, à sua estrutura e tectónica. A semântica abrange os possíveis significados inerentes a estas duas realidades, estabelecendo, por exemplo, paralelismos com formas arquitetónicas passadas. Dessa relação resulta a qualidade e consistência de ambas as obras.

Serão analisadas estas três componentes na sede do banco Bankinter e na estação ferroviária de Atocha, ambas em Madrid. Com base nas palavras do próprio Rafael Moneo, confirma-se que, de facto, existiu uma consonância entre a técnica, forma e semântica ao longo dos processos de conceção das suas obras.

Edifício Bankinter

No edifício Bankinter propõe-se uma arquitetura que procura sobretudo remontar às bases da disciplina arquitetónica, revalorizando a construção como o principal motor de projeto. Entre as três vertentes mencionadas, poder-se-ia afirmar que esta é tendencialmente a mais secundarizada pela arquitetura contemporânea.

*Queremos explorar a possibilidade de perceber a arquitetura como uma disciplina específica e autónoma, com um corpo de conhecimento especializado que a tornasse possível construir. Afinal, construção – e o ato de construir, ainda quando referindo-se a ele em termos metafóricos – é a base de toda a arquitetura, prevalecendo sobre o estilo e a linguagem.*⁵³

A audácia das formas é explicada em paralelo com a rigorosa disposição dos tijolos, escolhidos com o fim de estabelecer um diálogo com o mesmo material que compõe o edifício pré-existente. Por outro lado, recorre a um pavimento exterior reticulado em placagem de granito, *que enfatiza a distância entre os dois edifícios, mantendo-se cada um como objeto independente numa grelha.*⁵⁴ (fig. 33) Forma, técnica e semântica. As opções formais decorrem de um propósito projetual, interrelacionado com uma determinada técnica, dando origem a uma linguagem arquitetónica expressiva.

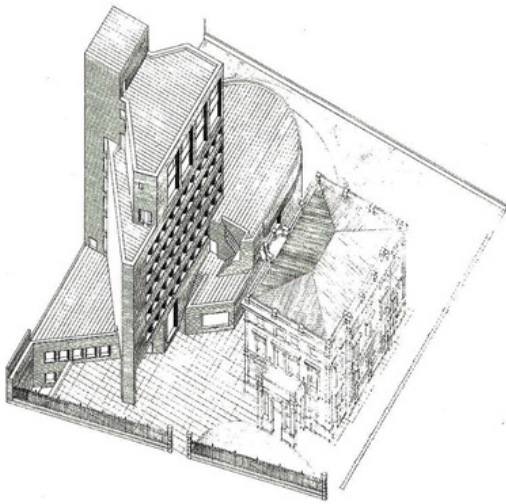
A fachada principal afirma-se a partir da vista do Paseo de la Castellana como um grande plano de fundo que enquadra o palácio. O seu carácter como alçado de composição regular, é reforçado pelo contraste gerado relativamente à *proa estreita, que acentua a sua altura*⁵⁵ (fig. 34). Ambos os alçados são perfurados pontualmente, em concordância com as dimensões dos tijolos.

53 - Rafael Moneo, "Remarks on 21 works", op. cit., p. 49

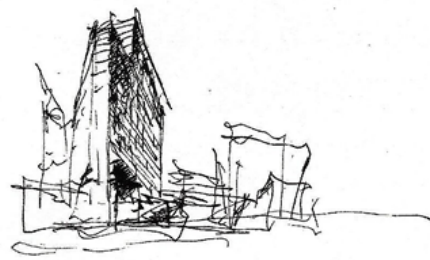
54 - Idem, p. 179

Fig. 31 - Corte transversal do Teatro Walt Disney (Nova Iorque), Frank Gherry

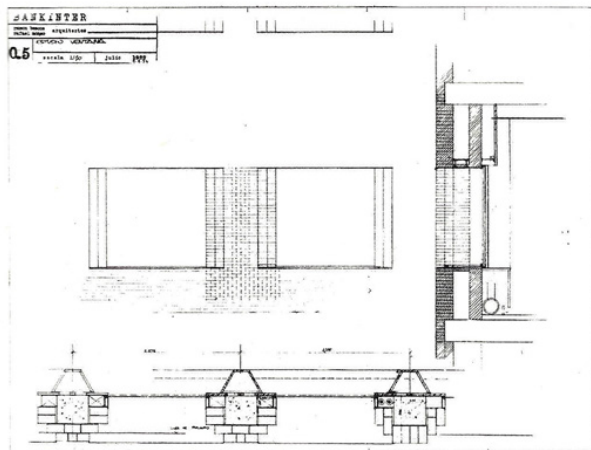
Fig. 32 - Corte transversal da Casa de ópera de Guangzhou, Zaha Hadid



33



34



35



36

No plano principal, Moneo procura uma linguagem linear, deixando apenas visíveis duas linhas de bronze fundido no exterior – uma no topo e outra no rodapé – e o próprio vidro da janela, omitindo o seu caixilho. O fato de ainda demarcar a espessura real do tijolo na transição entre a superfície exterior e o vão, comprova a sua preocupação arquitetônica em usar as propriedades construtivas como elementos expressivos da forma arquitetônica (fig.35 e 36).

*A construção da parede revela a profundidade do conhecimento da disciplina de um arquiteto. Construir uma parede e acima de tudo definir uma abertura e, de acordo com este princípio, os arquitetos deram intenção fundamental à janela cortada audazmente na parede. (...) Muito frequentemente, fazer uma abertura, perfurar uma parede, força os arquitetos a alcançar termos como ombreiras, lintéis e soleiras, que ajudam a estabelecer uma certa sintaxe linguística e facilitam a construção.*⁵⁵

Estação de Atocha

A estação ferro carril de Atocha é um projeto que parte de um terminal ferrocarril pré-existente construído no século XIX, em vidro e metal, cuja estrutura desempenha um papel fulcral na linguagem arquitetônica do edifício. Moneo recorre a vários esqueletos estruturais, diferentes conforme o significado e função pretendidos.

Na entrada principal, uma forma cilíndrica ganha vida através da estrutura formada por um conjunto de colunas de betão e uma cobertura metálica. A continuidade entre os materiais da estação antiga e o novo terminal – designadamente o tijolo e o metal – é uma intenção projetual. É como se Moneo tivesse captado a essência das qualidades arquitetônicas pré-existente e a explorasse num novo modelo contemporâneo, reintepertando-a a partir da abstração dos elementos, dispostos através da simplicidade da forma circular (fig.37 e 38). A simetria da estrutura está também relacionada com a intenção de marcar um eixo no complexo arquitetónico, útil no princípio estrutural do edifício. A geometria da forma arquitetónica, a técnica construtiva e o simbolismo revelam-se cada vez mais dependentes entre si à medida que se estuda esta obra.

*A simetria do eixo é baseada na geometria rigorosa, como revela o corte. (fig.41) (...) Os elementos verticais continuam a crescer até que definem a colunata de pilastras no exterior. O eixo de translação que é indicado por uma claraboia é também um vazio que contém o sistema das escadas que nos levam aos andares inferiores. A forma da charneira – o cilindro – é tema de inúmeras interpretações e é também capaz de se adaptar a condições estruturais muito diferentes. Portanto, pode ser nomeado como um elemento sintético, um elemento capaz de fazer referência a um largo espectro de condições estruturais. Neste sentido a arquitetura de Atocha pode ser vista como um exercício de precisão, nascido de ambas as limitações impostas pelos níveis pré-determinados e das exigências do sistema rodoviário.*⁵⁶

Já as coberturas do parque automóvel são assumidas como elementos estruturais que ganham uma força própria através da sua simplicidade: uma sucessão de cúpulas estruturais, perfuradas ao centro por um vão (fig.39). A construção dá origem às formas arquitetónicas através de um gesto franco e firme. Também no cais de embarque a estrutura que tipicamente poderia ser pré-fabricada, apresenta um conjunto de elementos estruturais cuidadosamente desenhados, o que torna este espaço um dos mais característicos da estação de Atocha.

As colunas que suportam a cobertura da nova estação relembram os espaços amplos cobertos de formas semelhantes, o chamado hall hipostático que foram um tema arquitetónico recorrente

55 - Rafael Moneo, "Remarks on 21 works", op. cit., p. 49-51

56 - Rafael Moneo, "Remarks on 21 works", op. cit., p. 179

Fig. 33 - Rafael Moneo, Axonometria do projeto do edifício Bankinter

Fig. 34 - Rafael Moneo, esboço da vista desde a entrada

Fig. 35 - Rafael Moneo, Cortes construtivos dos vãos da fachada

Fig. 36 - Pormenor da fachada



37



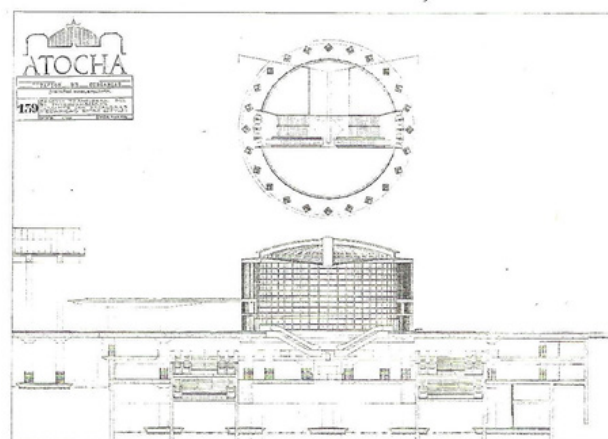
38



39



40



41

*ao longo de séculos, desde o antigo Egito aos tempos medievais. Mas as colunas de Atocha, ao mesmo tempo que reconfiguram a nova imagem do hall hipostático, criam também um firmamento artificial, tornado possível pelos modernos sistemas construtivos em aço.*⁵⁷

Portanto, uma resposta ao culto da imagem na arquitetura contemporânea pode radicar sobretudo na afirmação e coordenação entre as suas vertentes formais, técnicas e semânticas, subentendidas na visão ruskiana acerca da verdade na arte de construir. Estas três vertentes, adotadas a partir da teoria de Christian Norberg-Schulz, estão presentes nas duas obras madrilenas de Rafael Moneo que se abordaram, designadamente na Sede do Banco Bankinter e na estação ferroviária de Atocha. No primeiro caso, destacou-se o papel do tijolo como elemento fundador e agregador das três vertentes, no sentido em que foi adotado como meio de relacionar o novo edifício com o pré-existente, construído no mesmo material, (semântica), ao mesmo tempo que selecionado como o principal material ao qual está associado um sistema construtivo específico, determinando o volume e a espacialidade (técnica), modulando todas as dimensões e nuances que compõem o volume e espaços interiores (forma). Também na estação de Atocha se recorre ao tijolo, aludindo à estação pré-existente (semântica), mas, neste caso, a linguagem arquitetónica e a conformação dos espaços (forma) devem-se sobretudo à apropriação dos vários elementos que compõem as diferentes megaestruturas metálicas (técnica). Além das relações destas três vertentes inseridas na prática arquitetónica, é também importante o diálogo entre o construído e a realidade que o envolve, nomeadamente, os diferentes seres e fenómenos que compõem a Natureza. Veremos como pode a arquitetura estabelecer uma relação semântica com esta realidade que a antecede, adquirindo, assim, a sua força.

57 -Rafael Moneo, “Remarks on 21 works”, op. cit., p. 175

Fig. 37 e 38 - Volume da entrada nascente (exterior e interior, respetivamente)

Fig. 39 - Coberturas da zona de estacionamento

Fig. 40 - Cais de embarque

Fig. 41 - Planta e corte transversal da entrada nascente



42. Palácio de Congressos e auditório Kursaal, San Sebastián

5. Força

A abstração como instrumento de projeto

*Mesmo quando os arquitetos evocam a analogia com o passado artístico e não diretamente com a natureza, o que procuram é uma forma desses trabalhos alcançarem a mesma evidência da natureza.*⁵⁹

Álvaro Siza

Desde os mais antigos tratados de arquitetura que se considerou a natureza como principal referência formal no processo da sua conceção. Em primeiro lugar, no século I a.C., com o tratado de Vitrúvio, com base no qual Leon Battista Alberti escreveria *De re aedificatoria* (a arte de edificar) no século XIV, por sua vez, sucedido após dois séculos pelo tratado renascentista de Andre Palladio, intitulado *Il quattro libri dell'architettura* (os quatro livros da arquitetura).

Parece haver, no entanto, um certo afastamento entre os mais recentes movimentos arquitetónicos e a herança natural, não só a um nível concetual - no sentido das referências formais que adota -, mas também na vertente física, pelo tendencialmente crescente afastamento entre a metrópole densamente construída e o território natural, propriamente dito. Análogamente, poder-se-ia comparar o modelo rudimentar da cabana primitiva, tal como mencionada por Vitrúvio, com a estrutura *domino* modernista de Le Corbusier, formada por elementos construtivos concebidos através de processos industriais.

Ainda que considerando autores como Antoni Gaudi e Rudolph Steiner, mais audazes na sua aproximação da arquitetura às formas naturais, ou nomes como o de Frank Lloyd Wright ou, mais recentemente, da arquiteta Neri Oxman (nota 5), pela aproximação ao organismos vivos, concretizada através da exploração da materialidade, seria pouco rigoroso afirmar que se assistiu recentemente a um interesse transversal por este tema na área da arquitetura.

Talvez a natureza não tenha deixado de ser uma referência para a arquitetura, mas por causa do rumo tomado pelos métodos construtivos, desenvolvidos com base no interesse pela rápida produção em cadeia, as referências à natureza foram-se tornando um tema cada vez mais acessório. Talvez o tema seja oportuno não só pelo seu papel já tão experimentado nas várias artes, mas precisamente como meio de questionar as suas origens.

A arquitetura percorreu um caminho que *vai desde a simples reprodução das formas naturais, à mais complexa analogia entre a construção artística e a construção da natureza*⁵⁸, isto é, tanto, as estruturas naturais foram modelo de construção num primeiro momento, como, mais tarde, serviriam como instrumentos de análise para a exploração das suas qualidades agora apreendidas pelo intelecto. Assim, ainda que presente de forma mais ou menos consciente, a referência ao natural acaba por sempre estar presente na conceção arquitetónica contemporânea. Tal como Álvaro Siza mencionou, *quando os arquitetos evocam a analogia com o passado artístico e não diretamente com a natureza, o que procuram é uma forma desses trabalhos alcançarem a mesma evidência da natureza*.⁵⁹

Neste capítulo pretende-se reflectir sobre a possibilidade de uma maior proximidade física e formal entre a natureza e a arquitetura, reinterpretando os princípios reconhecidos por John Ruskin nos elementos naturais. A abstração permite transpor tais princípios entre o natural e o construído, surgindo, assim, cinco temas de estudo - clareza formal, horizontalidade, verticalidade, materialidade e iluminação -, que serão explorados como meios concretos de apreender na arquitetura a força da natureza.

Nota 5 – Neri Oxman é uma arquitecta e designer americana que explora a “conjugação do desenho gráfico, fabrico digital, ciência dos materiais e biologia sintética, e aplica esse conhecimento para desenhar através de disciplinas, media e escalas – desde a micro-escala à escala do edifício. Tem como finalidade fomentar a relação entre os ambientes construídos, naturais e biológicos recorrendo a princípios de design inspirados e concebidos pela Natureza, aplicando-os na invenção de novas tecnologias de design.”(informação disponível em <http://www.materialecology.com/neri-oxman>)

58 - Antonio Monestiroli, 1933, 193

59 - Álvaro Siza, “Imaginar a evidência”, Edições 70, Lisboa, 2000



43

A relação entre a arquitetura e a natureza pode ser estabelecida através de uma analogia concetual, a qual torna possível convocar para o processo de conceção os princípios inerentes a fenómenos e elementos naturais, tais como a *majestade de uma montanha ou a vastidão de uma floresta*. Pode também existir nas opções formais e construtivas que resultam de uma interpretação crítica da natureza, tal como acontece na Villa Mairea de Alvar Aalto, que estabelece um diálogo com a floresta circundante através da evocação das formas e texturas das árvores (fig.43). Pode ainda estar presente no alteridade ou complementaridade física que o construído estabelece com a realidade natural pré-existente - tema que se abordará no capítulo da “obediência”. Todavia, tanto a abordagem de John Ruskin a esta temática, como a interpretação feita através da leitura da obra de Rafael Moneo, sugerem que se desenvolva este capítulo sobretudo em torno do primeiro ponto: a analogia concetual.

Ruskin constatou que a abstração é a forma mais eficaz de adaptar a sublimidade natural à força construída. Através dela, torna-se possível ao arquiteto materializar realidades difíceis de definir em si mesmas.

*Vi, em recentes esforços, muita disputa entre duas escolas, uma no que diz respeito à originalidade, e a outra, legalidade – muitos atentados à beleza do design – muitas adaptações engenhosas da construção; mas nunca vinha nenhuma ambicionar a expressão do poder abstrato.*⁶⁰

A partir de um exercício de abstração de conceitos naturais, o autor enumerou sete princípios a aplicar à arquitetura: a grande dimensão do edifício - com contornos claros e contínuos; a verticalidade, isto é, a perspetiva ascensional; a extensão da perspetiva horizontal; também a divisão dessa superfície num padrão quadrículado; a alvenaria variada e visível; a profundidade vigorosa da sombra; e, finalmente, o efeito dessa sombra sobre o ornamento gótico, também chamado rendilhado perfurado.

A noção de grande edifício é entendida por Ruskin como uma adaptação da magnitude das escarpas montanhosas à arquitetura, simultaneamente arguindo que *as colinas não são tão grandes como as fantasiamos*⁶¹. Já a clareza das formas dos edifícios permite que a dimensão real da obra possa ser apreendida na sua totalidade, o que gera uma forma de impacto em quem o percebe a partir do exterior.

A extensão das superfícies e a perspetiva linear podem adquirir a sua força de duas maneiras: através de um jogo de planos ou através da sucessão ritmada de vários elementos verticais. Segundo Ruskin, tal como se pode encontrar a primeira hipótese na vastidão das *planícies, falésias e água*, encontra-se a segunda nos conjuntos que compõem as *florestas e matas*.⁶² Podem identificar-se estas analogias, respetivamente, no conceito de hall hipostático dos templos gregos, composto por uma sucessão de colunas (fig.44), e na organização em planta dos elementos da domus romana, tais como o espelho de água.

Ora, a divisão da superfície horizontal pode, conforme o seu papel no conceito arquitetónico, ser feita em compartimentos quadrados ou em formas alongadas. O primeiro caso adequa-se à intenção arquitetónica de dar a entender a superfície como um único elemento, e o segundo se se pretende que as linhas longitudinais, definidas pelas juntas, se destaquem. Entre as suas observações, é importante destacar ainda que John Ruskin identificou o quadrado como a forma predileta da estereotomia dessas superfícies, assim como reconheceu a pureza da forma circular, única entre as configurações geométricas. Relativamente à textura das superfícies, constatou que a dimensão de um edifício deve ser inversamente proporcional à proeminência do trabalho da alvenaria, isto é, quanto mais

60 - John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit., p. 71

61 - Idem, p. 72

62 - Idem, p. 77

Fig. 43 - Villa Mairea, Alvar Aalto



44

pequeno o edifício mais variada e visível deve ser a estereotomia do material, de forma a adquirir a força, que a dimensão por si só não alcançaria. Variedade essa que provém da composição de elementos de diferentes dimensões, cujo tratamento preserve a textura original do material.

Quanto à questão da sombra, faz-se referência ao impacto da variação das volumetrias de grande e pequena dimensão, que dão origem a uma gama de diferentes tonalidades.

*A relativa majestade dos edifícios depende mais do peso e vigor das suas massas, do que de qualquer outro atributo do seu desenho: massa de tudo, de volume, de luz, de escuridão, de cor, não da mera soma de algum desses, mas do conjunto destes (...).*⁶³

Neste aspeto, Ruskin estabelece um paralelismo entre a arquitetura e a pintura, referindo que, apesar do exercício da sombra ser comum a ambas as artes, no desenho arquitetónico é mais complexo pela relação que estabeleceria com o dia-a-dia das pessoas:

*Uma sombra positiva é algo mais necessário e sublime nas mãos de um arquiteto do que num pintor, porque a relação exclusiva da arte da construção com o quotidiano requer que expresse uma espécie de simpatia humana, pela medida de escuridão tão grande como a que há na vida humana (...).*⁶⁴

Depois do desenho das volumetrias e da definição da estereotomia das superfícies, Ruskin faz referência à escala mais detalhada, na qual radicam os elementos passíveis de atribuir à obra de arquitetura a sua maior força.

*Obtém apenas negrura e simplicidade, todas as coisas boas se seguirão no seu tempo e lugar; desenha com olhos de uma coruja primeiro, e ganharás os olhos de um falcão depois.*⁶⁵

Apesar de ter considerado importante para a força de uma obra a implementação dos princípios gerais anteriormente mencionados, Ruskin dá um valor particular ao ornamento. Depois da reta aplicação dos princípios volumétricos e sugestões para o desenho das superfícies, o ornamento teria o papel decisivo no alcance dessa força. Contudo, será necessário atualizar tais conceitos, de forma a que se possam sugerir alternativas adequadas às circunstâncias da arquitetura contemporânea, fomentando o seu diálogo com a natureza (nota 6).

Começando pela grande dimensão do edifício, poder-se-ia dizer que tal princípio dificilmente seria adequado ao panorama da arquitetura atual, uma vez que geralmente se opta por dimensionar a forma à respetiva função, geralmente dispensando a valorização da dimensão em si mesma (nota 7). Da mesma forma, a questão da divisão de uma superfície planimétrica em superfícies quadradas não se demonstra passível de adquirir o relevo que lhe parece conferir John Ruskin, ainda que se identifique a sua aplicação em inúmeras obras modernistas – tais como o mercado de Santa Maria da Feira, do arquiteto Fernando

Nota 6 - É importante referir uma distinção significativa entre o papel de um arquiteto no século XIX e no século XXI. Enquanto a arquitetura no tempo de John Ruskin se concentrava quase exclusivamente sobre projetos de carácter excecional – tais como monumentos e edifícios civis –, a arquitetura contemporânea tornou-se uma disciplina transversal a todo o tipo de construções, desde a garagem automóvel ao centro cultural. Tal justifica porque algumas das questões levantadas por Ruskin, adequadas à excecionalidade da arquitetura do século XIX, deixam de ser prementes como questões debatidas na arquitetura contemporânea.

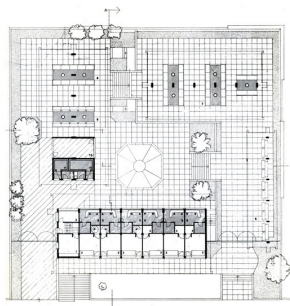
Nota 7 - Salvaguardam-se os casos excecionais da arquitetura contemporânea em que, para além da sua função específica, são pensados para serem marcos no território, como estratégia de afirmação de uma determinada empresa, cidade ou país.

63 - John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit., p. 95

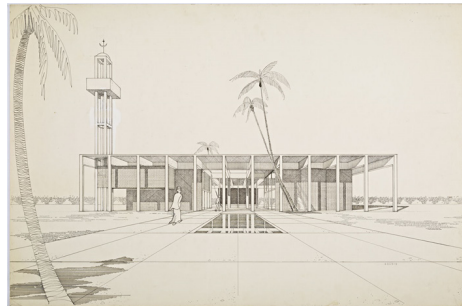
64 - Idem, p. 82

65 - Idem, p. 98

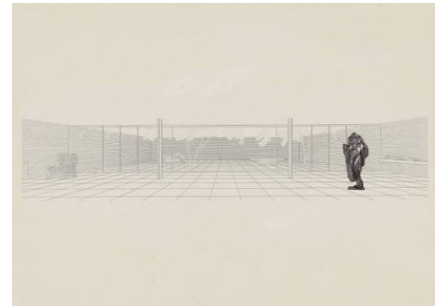
Fig. 44 - Templo de Zeus, Atenas



45



46



47



48



49



50



51

Távora (fig.45) - e outras do início do pós-modernismo - tais como no trabalho de Pierre Koenig ou as casas pátio do próprio Mies van der Rohe (fig. 46 e 47, respetivamente).

A *clareza formal* - que também poderia ser entendida por *simplicidade* - é uma das qualidades mais características da arquitetura contemporânea, herdada do movimento moderno, que *baniu a decoração dos edifícios, insistindo na tese de que os únicos valores arquitetónicos legítimos são os volumétricos e espaciais*⁶⁶. Simultaneamente, o desenvolvimento do betão armado em inícios do século XX permitiu uma libertação dos sistemas construtivos mais rígidos, possibilitando uma grande liberdade na conceção das formas arquitetónicas, suscetíveis de se apresentarem sob a forma de uma única massa. Desta forma, a simplicidade poderá considerada um princípio adquirido pela arquitetura contemporânea, passível de ser explorado para contribuir para uma relação mais próxima entre a natureza e a arte de construir.

Quanto à temática da perspetiva, poder-se-ia constatar que enquanto a verticalidade se demonstrou mais presente na arquitetura gótica, a horizontalidade predominou no modernismo (nota 8). Considerando estes conceitos na vertente prática, tal pode ser compreendido considerando os cinco princípios de Le Corbusier – de entre os quais as janelas horizontal, a planta livre e terraço acessível – e pelas obras de referência modernistas, tais como o pavilhão de Barcelona de Mies van der Rohe (fig. 48) ou as casas de pradaria de Frank Lloyd Wright (fig. 49).

Contudo, talvez exista uma nova forma de exploração da verticalidade, aliado à horizontalidade, recorrendo a composições volumétricas que conciliam ambas as disposições, ainda que as mantendo, de certa forma, distintas. Em diversas obras, tais como acontece na casa de histórias de Paula Rego (fig. 50), do Arq. Eduardo Souto Moura e na fundação Iberê Camargo, do Arq. Álvaro Siza (fig. 51). Concilia-se a força perspetiva da disposição longitudinal com a clareza volumétrica. Na arquitetura contemporânea comprova-se a presença da força que advém dos princípios da verticalidade e horizontalidade, tal como mencionados por John Ruskin. Da mesma forma, contrariando a tendência da superfície de betão homogênea e regular como acabamento, característica da arquitetura modernista, na prática contemporânea identifica-se uma relativamente vasta exploração dos materiais usados, o que remete para o tema da materialidade. Em lugar da *alvenaria variada e visível*⁶⁷, o desenvolvimento da indústria construtiva tornou possível a exploração de uma vasta gama de materiais – tais como têxteis, fibra de carbono, madeira, betão, aço, vidro, kevlar, bambu, adobe e mesmo materiais reaproveitados –, talvez demonstrando um aprofundamento da questão tocada por

Nota 8 - Poder-se-ia interpretar, simbolicamente, que como consequência natural do funcionalismo associado ao movimento moderno, surgiu uma espécie de nova fase humanista, em que o volume baixo, paralelo à superfície terrestre, predomina sobre a verticalidade dos monumentos. Tal poderia ainda ser reconhecido como um sinal da quebra da relação da arquitetura moderna e os estilos arquitetónicos, assim como do consequente desaparecimento da hierarquia entre as formas arquitetónicas, tal como aconteceu na escultura moderna, tendo em conta que Marcel Duchamp foi “um dos primeiros a introduzir esse pensamento horizontal ao abolir outras coisas, a hierarquia entre os materiais e entre as forma.”- afirma Rui Chafes – “falo de uma produção que também deixou de explorar o eixo vertical e se expandiu pelo plano horizontal, prosseguindo com a não hierarquia de materiais e, formalmente, se passou a estender pelo espaço, com grande desconfiança da verticalidade.” (Rui Chafes e Sara Antónia Matos, “Rui Chafes: sob a pele”, Documenta, Porto, 2016, p. 25-27)

66 - Bruno Zevi, “Saber ver a arquitectura”, Martins Fontes, 1996, p. 27

67 - John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit.

Fig. 45 - Planta do Mercado de Santa Maria da Feira, Fernando Távora

Fig. 46 - Hollywood Mosque, 1963, Getty Research Institute, Los Angeles, Pierre Koenig (não construído)

Fig. 47 - Perspetiva de casa pátio, Ludwig Mies van der Rohe

Fig. 48 - Pavilhão de Barcelona, Ludwig Mies Van der Rohe

Fig. 49 - Robie House (Chicago), Frank Lloyd Wright

Fig. 50 - Casa das histórias Paula Rego (Cascais), Eduardo Souto Moura

Fig. 51 - Fundação Iberê Camargo (Porto Alegre), Álvaro Siza Vieira



52



53



54



55

Ruskin. Por exemplo, a arquitetura de Herzog & Meuron demonstra um esforço exemplar na exploração da materialidade das superfícies arquitetônicas, gerando soluções inovadoras para superfícies, tais como as que compõem a fachada da adega dominus (fig.52) ou do volume superior da Caixa Forum Madrid (fig.53). Peter Zumthor considera também esta mesma temática no seu processo de concepção arquitetônica. As suas obras poderiam ser interpretadas como experiências sensoriais, intencionalmente apuradas, resultantes de um método criativo baseado na amplitude de possibilidades que podem ser exploradas a partir dos materiais.

Colocamos as coisas de forma concreta, primeiro mentalmente, depois na realidade. E vemos como reagem umas com as outras! Materiais soam em conjunto e irradiam, e é desta composição que nasce algo único. Os materiais são infinitos – imaginem uma pedra que podem serrar, limar, furar, cortar e polir, e ela será sempre diferente. E depois pensem nesta mesma pedra em quantidades muito pequenas ou em quantidades enormes, será outra vez diferente. E a seguir exponham-na à luz, e ela será mais uma vez diferente. Apenas um material e já tem mil possibilidades.⁶⁸

A materialidade de uma obra pode ser sensivelmente considerada em duas escalas: uma mais afastada, isto é, numa visão conjunta, e outra, mais próxima, num contacto direto entre o sujeito e o construído. A escala mais ampla é o resultado da conjugação de todas as partes que compõem a obra como um todo, enquanto na escala aproximada é possível identificar uma estereotomia específica, formada por cada junta dos elementos que constituem a superfície. A consideração desta percepção do mundo material, possibilita novas dimensões de uma obra.

Creio na fusão dos sentidos. Escutar um som é ver o seu espaço. O espaço tem totalidade, e imagino-me a mim mesmo compondo um espaço nobre, destacado, ou sobre uma cúpula, atribuindo-lhe um carácter de som alternado com os tons do espaço, estreito e alto, com prata, luz ou obscuridade graduadas (...)⁶⁹

A questão da *sombra vigorosa* indicada por John Ruskin, pode ser entendida como um subtema da recorrente temática contemporânea da luz na arquitetura, amplamente explorada por diversos autores. Neste contexto, destacam-se as obras kantianas, na medida em que podem ser vistas como uma materialização da ideia de que a vivência de um espaço está fundamentalmente relacionada com o jogo de luzes e sombras lhe conferem a sua forma (fig.54).

Eu sinto a luz como a concessora de todas as presenças, e material como luz passada. O que é formado pela luz molda uma sombra, e a sombra pertence à luz.⁷⁰

Influenciado pela arquitetura de Khan, também o Arquiteto Tadao Ando explora a luz natural na arquitetura contemporânea, como forma de captação da força natural (fig.55).

Não contrariando o seu enfoque na natureza, o conceito de Ando do natural esteve sempre orientado para uma manifestação inefável enquadrada pela animística. Acerca disto, escreveu em 1982: “Tais coisas como a luz e o vento apenas têm significado quando são introduzidas dentro de uma casa numa forma recortada do mundo exterior. Os fragmentos isolados de luz e ar sugerem o mundo natural inteiro. As formas que eu criei alteraram e adquiriram significado através da natureza elementar (luz e ar) que dão indícios da passagem do tempo e da mudança de estações...”⁷¹

68 - Peter Zumthor, “Atmosferas | entornos arquitetónicos | as coisas que me rodeiam”, Gustavo Gili, Barcelona, 2006, p. 25

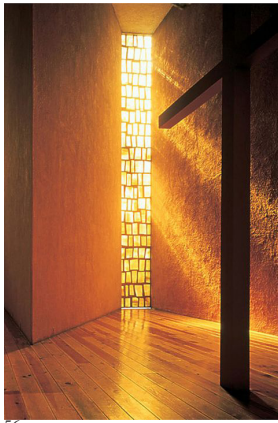
69 - Louis I. Khan, “Space and the inspirations”, “L’architecture d’aujourd’hui”, ed. 40 (Febrero-Marzo), 1969

70 - Idem

Fig. 52 e 53 - Pormenores das fachadas do Caixa Forum Madrid e Adega Dominus (Califórnia), respetivamente, Herzog & Meuron

Fig. 54 - Louis Khan na Galeria de Arte da Universidade de Yale, 1953

Fig. 55 - Casa Kazunori Fujimoto (Akitsu), Tadao Ando



56



57



58



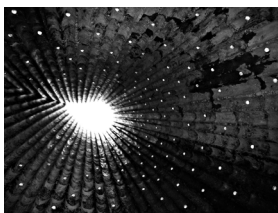
59



60



61



62

Contemplando a diversidade de formas de tratamento da luz natural em obras modernistas e contemporâneas, identificaram-se cinco possíveis analogias conceituais com fenômenos ocorrentes na natureza: a iluminação translúcida, a *aspergida*, a linear, o foco irradiante e a superfície estelar. Cada uma destas realidades poderá ser exemplificada em diversas obras de autores modernos e contemporâneos.

A iluminação translúcida refere-se à luz que atravessando uma superfície opaca, como um elemento vegetal, gera uma luminosidade tênue e homogênea. Da mesma forma que frequentemente os vitrais de igrejas góticas geram um ambiente propício à contemplação, os painéis de alabastros translúcidos possuem uma textura semi-opaca que contribui para a conceção de tais atmosferas, por exemplo, como acontece na da Capela Tlalpan, de Luis Barragán (fig.56). Já a luz aspergida, é uma alusão ao espaço igualmente contemplativo, mas gerado pela filtração dos raios solares por elementos dispersos, como a folhagem de um arvoredor, de vegetação relativamente densa. Podemos identificar esse mesmo efeito gerado pela fachada do piso da cafeteria, no último nível da Caixa Forum Madrid, de Herzog & Meuron (fig.57). A iluminação linear corresponde ao efeito gerado pela incidência direta da luz sobre uma superfície opaca, que replica a forma do objeto iluminado num outro plano. Este fenômeno pode ser usado para reforçar um determinado eixo, como faz Álvaro Siza na entrada da piscina das marés de Leça da Palmeira (fig.58), ou recalcar formas arquitetônicas particulares, como são os vãos circulares do edifício da Assembleia Nacional de Louis Khan (fig.59). A luz natural também pode ser introduzida no espaço através de uma ou mais pequenas aberturas, a que se chamarão focos. No caso de a luz se cingir apenas a uma reentrância, gera-se uma radiação bem marcada pelo rasto dos raios que penetra por entre a escuridão do espaço interior. É um gesto particularmente forte, nalguns casos usado com uma intencionalidade bem vinculada. Observa-se o recurso a tal opção para a iluminação do altar em alguns templos cristãos ou, noutros casos, simplesmente como um gesto *enigmático*:

*Uma planta de um edifício deve ser lida como uma harmonia de espaços na luz. Mesmo um espaço que procura ser escuro deve receber um pouco de luz através de alguma abertura misteriosa, apenas para nos dizer o quão escuro ele realmente é.*⁷² (fig.60)

Por fim, a superfície estelar diz respeito à recriação do firmamento noturno, que é marcado por inúmeros focos de luz, cuja intensidade é de tal forma reduzida que acaba por conformar uma superfície, antes do que uma forma de iluminação dos espaços, exatamente como acontece na Capela do Campo Bruder Klaus (fig.61) ou na a igreja Saint-Pierre de Firminy, de Le Corbusier (fig.62). Tal como o material é essencial na conceção dos espaços da arquitetura de Peter Zumthor, a luz, nas suas diversas formas de incidência, contribui decisivamente para a construção da atmosfera pretendida.



71 - Juri do Prémio Pritzker, “biografia” sobre Tadao Ando, vencedor de 1995, disponível em <http://www.pritzkerprize.com/1995/essay>

72 - Louis Khan, palestra “Silence and Light”, lecionada na Escola de Arquitetura do Instituto Federal de Tecnologia da Suíça, em Zurique, 1969, disponível em <http://www.archdaily.com.br/br/01-112181/light-matters-louis-kahn-e-o-poder-da-sombra>

Fig. 56 - Capela das Capuchinhas (Tlalpan), Luis Barragán

Fig. 57 - Caixa Forum Madrid, Herzog & Meuron

Fig. 58 - Piscina das Marés (Leça de Palmeira), Álvaro Siza

Fig. 59 - Edifício da Assembleia Nacional (Dhaka), Louis Khan

Fig. 60 - - Edifício da Assembleia Nacional (Dhaka), Louis Khan

Fig. 61 - Igreja Saint-Pierre de Firminy, Le Corbusier

Fig. 62 - Capela do Campo Bruder Klaus, Peter Zumthor



63



64

A partir da análise dos sete princípios de John Ruskin, extraem-se cinco novos pontos a ter em conta na arquitetura contemporânea, que constituirão matiz de análise da obra de Rafael Moneo: a simplicidade, a horizontalidade, a verticalidade, a materialidade e a iluminação natural. Será redigida uma passagem pela sua obra e escritos, que terminará com a análise de todos estes princípiosnaquelequepoderia ser considerado um modeloarquitetónicocontemporâneomarcado pela presença da força: o Centro e Palácio de Congressos e Auditório Kursaal (San Sebastián).

A clareza formal na obra de Moneo ganha especial relevo nos projetos mais autónomos relativamente às suas referências formais, ou seja, na arquitetura cujo contexto permite que haja uma maior afirmação da sua contemporaneidade, traduzida na simplicidade da forma. Essa simplicidade pode ser usada como meio de integrar a arquitetura num conjunto urbano mais amplo, como é o caso da biblioteca da Universidade Deusto, em Bilbao (fig.63). Com o objetivo de tornar o volume parte do Parque e, simultaneamente, manter o caráter icónico do Museu Guggenheim, de Frank Gehry, Moneo optou pela conceção de um corpo que se torna abstrato pela sua volumetria cúbica e materialidade homogénea.

Depois de experimentar diferentes alternativas, o arquiteto optou por um material semelhante à pavimentação, que implica uma condição delicada no tratamento dos elementos, e que nos interessava para não competir com o Guggenheim e para suavizar o encontro com o parque. A “pavimentação” dará lugar a um volume monolítico e monocromático, neutro, que não compete com os brilhos do titânio do Guggenheim e é capaz de integrar-se no futuro universo verde do parque sem sobressaltos. Talvez a característica arquitetónica mais importante do edifício sejam as suas esquinas arredondadas que permitem considera-lo um sólido independente e autónomo. Estas esquinas arredondadas, por outro lado, permitiram atuar sobre elas com maior dureza geométrica, erodindo-as mediante facetas ortogonais que dão lugar a um vivo contraste com a translúcida estereotomia, dada a sua condição transparente.⁷³

Contudo, a abstração do volume permite que este se afirme mais convictamente, no momento oportuno. À semelhança do que sucede no Kursaal, durante a noite, a pura forma cúbica é iluminada através da superfície homogénea, conferindo à biblioteca uma força característica (fig.64).

Se a isto se acrescenta a atrativa condição de farol que adquire ao anoitecer, quando o Guggenheim se torna presente somente através das fissuras, entende-se que o arquiteto tenha sido seduzido pelo potencial do material. A biblioteca é, pois, um sólido translúcido, mas a distância que se estabelece entre o Guggenheim e a biblioteca através da eleição do material, atenua-se quando se considera o quão presente esteve o museu na hora de definir a orientação da biblioteca. Com efeito, bem poderia confirmá-lo quem estude as plantas, a biblioteca está subtilmente orientada para o Guggenheim, prestando o devido tributo de homenagem ao mesmo com as salas de leitura que se orientam e têm como tela de fundo da sua geometria a viva volumetria do museu.⁷⁴

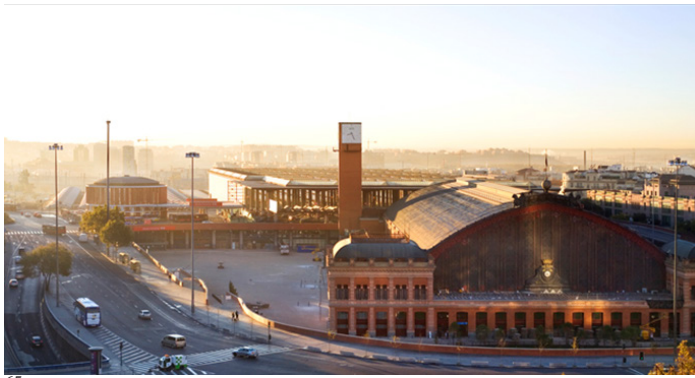
Como foi anteriormente mencionado, a verticalidade pode dominar um complexo arquitetónico, em que o espaço se orienta no sentido ascensional, tal como acontece na Igreja de Iesu (San Sebastián) (fig.64); ou pode estar presente num elemento de caráter excecional, tal como acontece com a torre do relógio da Estação de Atocha (Madrid) (fig.65). A vontade

73 - José Rafael Moneo Vallés, “Rafael Moneo | Biblioteca de Deusto”, “Divisare Journal”, Abril de 2005, disponível em <https://divisare.com/projects/189887-rafael-moneo-francisco-berreteaga-biblioteca-deusto> (tradução livre do autor da dissertação)

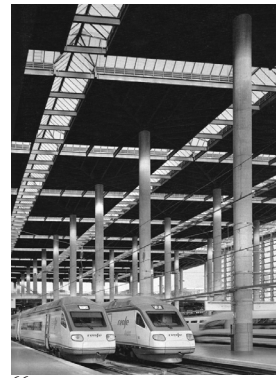
74 - Rafael Moneo Vallés, “Rafael Moneo | Biblioteca de Deusto”, “Divisare Journal”, Abril de 2005, disponível em <https://divisare.com/projects/189887-rafael-moneo-francisco-berreteaga-biblioteca-deusto> (tradução livre do autor da dissertação).

Fig. 63 - Biblioteca da Universidade de Deusto (Bilbao), Rafael Moneo

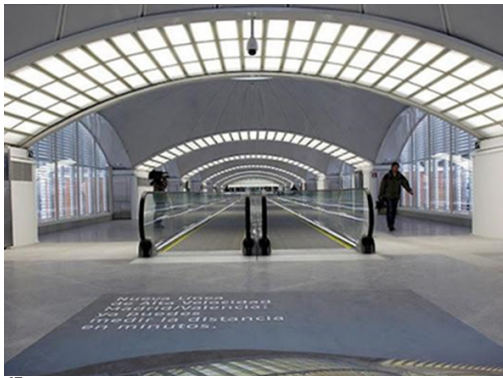
Fig. 64 - Igreja de Iesu (San Sebastián), Rafael Moneo



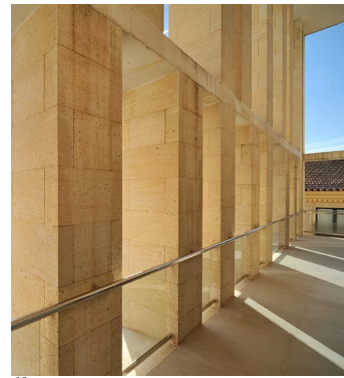
65



66



67



68

aparente de todos elementos se dirigirem em direção ao céu, como forma de elevação de bens materiais a Deus, é uma característica transversal a toda arquitetura gótica, que Rafael Moneo adota na Igreja de San Sebastián. O espaço interior é esguio e a planta cruciforme é delimitada por altas paredes, encimadas por claraboias. Assim, tal como no gótico, a partir de um jogo de luminosidade e verticalidade da massa construída, nasce uma atmosfera que remete para uma noção de beleza e força próprias do culto ao divino. Já na estação ferro carril de Atocha surge como um elemento singular que se contrapõe ao conjunto dominado por volumetrias horizontais, como meio de assinalar a zona da entrada do edifício. Precisamente pelo seu caráter de elemento excecional, a verticalidade desta peça permite-lhe adquirir o relevo pretendido. No cais de embarque, Moneo recorre ainda ao fenómeno, anteriormente mencionado por Ruskin, em que estabelece uma analogia com o espaço entremeado pelos troncos das florestas. Tal consiste na distribuição de vários elementos verticais numa área relativamente extensa, o que dá origem a uma certa exaltação do espaço arquitetónico.

*As colunas que suportam a cobertura da nova estação relembram os espaços amplos cobertos de forma semelhante, o chamado hall hipostático que foram um tema arquitetónico recorrente ao longo de séculos.*⁷⁵

Atocha poderia também ser uma referência quanto ao princípio da horizontalidade, pela exploração de efeitos perspetivos nos diversos corredores e volumetrias, que acompanham o movimento extensivo dos carris ferroviários (fig.66). Um exemplo da presença da extensão das superfícies planas e composição de perspetivas lineares poderia ser o corredor de acesso à mais recente plataforma de embarque, em que um conjunto harmónico é gerado através do desenho das superfícies planas dos vários elementos presentes: passadeiras rolantes, corredores laterais, vão envidraçados e placas de iluminação. Todos os elementos apontam para o mesmo ponto de fuga, conjugando cores, formas e dimensões distintas num único gesto (fig.67).

Quanto à materialidade das suas obras, Rafael Moneo demonstra uma inquietação acerca da, anteriormente mencionada, relação entre os sentidos do corpo humano e o edifício. No Centro cívico de Múrcia, materializa a fachada principal a partir de um material arenoso característico daquela zona, permitindo não só uma maior aproximação entre a arquitetura e o lugar, como a sua identificação com o carácter da cidade.

*A natureza, textura e tato da 'lumaquela' – quer escolhamos tocar-lhe ou não – é capaz de suportar o solo penoso de Múrcia, e a solidez das pilastras que configuram a fachada-retábulo é enaltecida por este material, que se tornou o verdadeiro protagonista da arquitetura.*⁷⁶ (fig.67)

A exploração de texturas nos alçados é uma das características que mais força confere à obra de Rafael Moneo. Mantendo uma gama de materiais que se enquadram perfeitamente no seu contexto urbano, procura a diversidade de padrões dos materiais à escala mais aproximada. Não raramente, recorrendo a traçados diagonais em peças de alvenaria e chapas metálicas, obtém-se superfícies padronizadas, que não só contribuem com a cor para harmonia do conjunto, como o enriquecem através da variação das suas texturas. (fig. 69) Esta atitude surge como uma comprovação da opinião de Ruskin acerca do papel da diversidade na arquitetura:

Devemos compreender de uma vez por todas que a mudança e a variedade são tão necessárias ao coração e ao cérebro nos prédios quanto nos livros; que não há nenhum mérito, senão alguma utilidade ocasional, na monotonia; e que não devemos esperar

75 - Rafael Moneo, "Remarks on 21 works", op. cit., p. 175

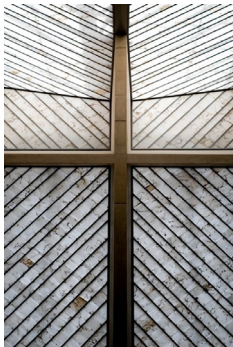
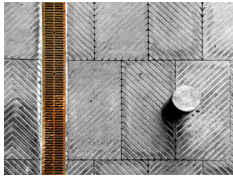
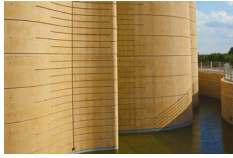
76 - Idem, p. 449

Fig. 65 - Estação de Atocha (Madrid), Rafael Moneo

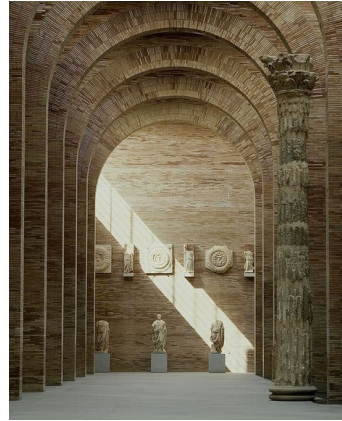
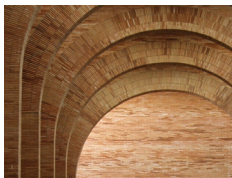
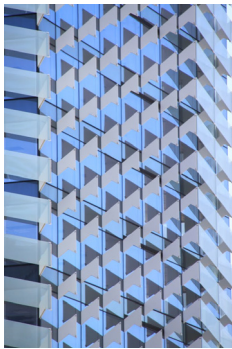
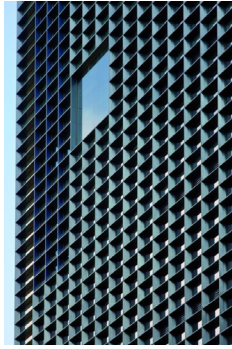
Fig. 66 - Cais de embarque da estação de Atocha, Rafael Moneo

Fig. 67 - Extensão da estação de Atocha, Madrid, Rafael Moneo

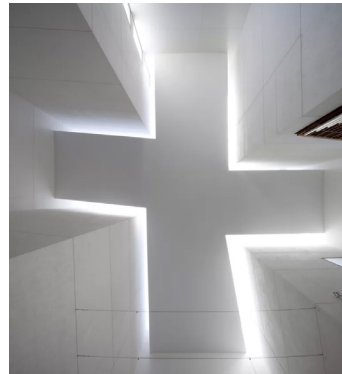
Fig. 68 - Centro Cívico de Múrcia, Rafael Moneo



69



70



71



72

*obter prazer ou recompensa na arquitetura cujos ornamentos são de um único padrão, cujos pilares têm uma única proporção, assim como não gostaríamos de viver num mundo em que as nuvens tivessem sempre a mesma forma e todas as árvores, a mesma altura.*⁷⁷

Poder-se-ia, eventualmente, afirmar que a expressão das pequenas variações dos materiais, ocupam o lugar do ornamento na contemporaneidade. Talvez a sua conceção seja até mais oportuna do que a própria ornamentação da arquitetura, uma vez que consiste no desenho do próprio elemento construtivo, ao contrário do que acontece com a ornamentação, tal como é entendida por John Ruskin, isto é, como um acrescento sobre algo construído, e não como parte integrante deste: *A arquitetura é a arte que expõe e adorna os edifícios (...).*⁷⁸

Relativamente ao estudo das várias formas de incidência da luz natural na sua obra, Rafael Moneo concretiza sobretudo três das cinco possibilidades anteriormente mencionadas: a forma linear, a que reforça o eixo dos raios solares e a translúcida, talvez a mais característica da sua arquitetura. A primeira está presente como um fenómeno que pontualmente existe, por exemplo, no espaço das galerias românicas do museu de Mérida (fig.70). A força provém do desenho da luz que nasce desde as altas claraboias, atravessando diagonalmente as vastas superfícies em tijolo. Entre a atmosfera suavizada pela luz zenital que ilumina todo o espaço de exposição, estes rasgos de luz surgem como linhas invasoras que conquistam o espaço arquitetónico.

*O manejo da luz natural no interior é magistral; aqui um sempre mutável dourado lavado contrasta com a palidez fantasmal, ou seja, com o passado das antiguidades que exibem.*⁷⁹

Já na Igreja de Iesu predomina a iluminação radiante, que escapa através das esguias claraboias que delineiam o perímetro do teto. Observando-a diretamente, o significado simbólico da luz que se espalha a partir da cruz, torna-se quase literal (fig.71). O facto de a luz provir desde cima, irradiando suavemente ao longo das límpidas paredes brancas, contribui decisivamente para a conformação de uma atmosfera de contemplação. Seria difícil não estabelecer um paralelo com a arquitetura gótica – tantas vezes mencionada por John Ruskin ao longo das *sete lâmpadas* – pela verticalidade e iluminação descendente que marcam fortemente esta arquitetura.

Em Palma de Maiorca, na Fundação Miró, encontramos também esta explosão de luz num dos seus espaços interiores, tornada possível pela forma cónica do vão que amplifica a dispersão dos raios solares (fig.72). Todavia, os espaços são sobretudo caracterizados por uma luz ténue, filtrada pelas superfícies de alabastro que envolvem os vãos dos espaços expositivos. Apropriando-se de uma invenção que tem origem em espaços de culto cristãos, Moneo recompõe uma atmosfera introvertida (fig.75), focada em torno da obra do artista Joan Miró (fig. 76). Mas é em Los Angeles, na catedral de Nossa Senhora dos Anjos, que os três tipos de tratamento da luz se conjugam com uma força vigorosa. O mesmo tipo de claraboias em alabastro que Moneo usou na fundação Miró, surgem ao longo das paredes da catedral, destacando-se sobretudo aquela que se alinha pelo eixo central da nave, iluminando o altar (fig.77). Sobre os dois espaços que compõem o transepto, existem duas aberturas por onde entra diretamente a luz (fig.78). O resultado é a construção de uma atmosfera, propícia à contemplação e rico em evocações hipostáticas, sobretudo pela forma como a luz natural se relaciona com o espaço arquitetónico (nota 9).

O Palácio de Congressos e Auditório Kursaal (San Sebastián) é uma obra na qual identificamos a presença, de forma mais explícita, dos cinco princípios mencionados - simplicidade, horizontalidade, verticalidade, materialidade e iluminação natural. Através deles, estabelecem-

77 - John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit.

78 - Idem, p. 15

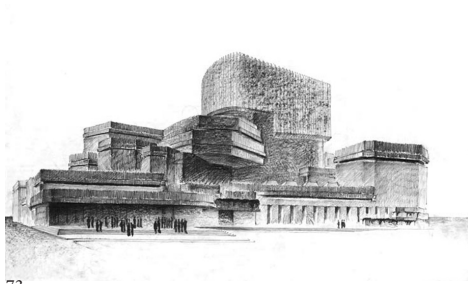
79 - Robert Campbell, “Thoughts on José Rafael Moneo” The Pritzker Architecture Prize Website. Disponível em <http://www.pritzkerprize.com/1996/essay> (tradução livre do autor da dissertação)

Fig. 69 - Texturas de diversas obras de Rafael Moneo

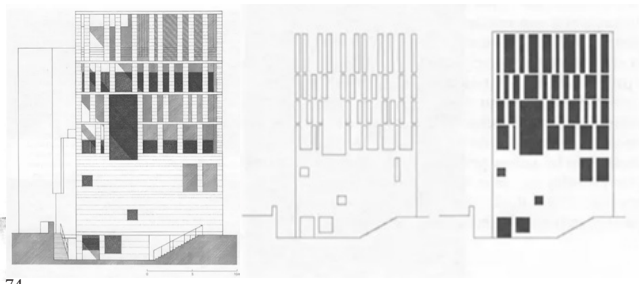
Fig. 70 - Museu Nacional da Arte Romana, Mérida, Rafael Moneo

Fig. 71 - Tecto da nave central da Igreja de Iesu, San Sebastián, Rafael Moneo

Fig. 72 - Fundação Pilar e Joan Miró, Palma de Maiorca, Rafael Moneo



73



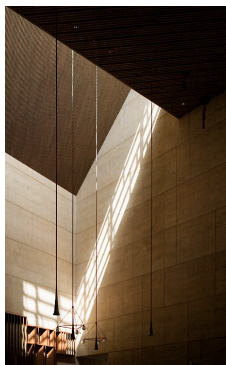
74



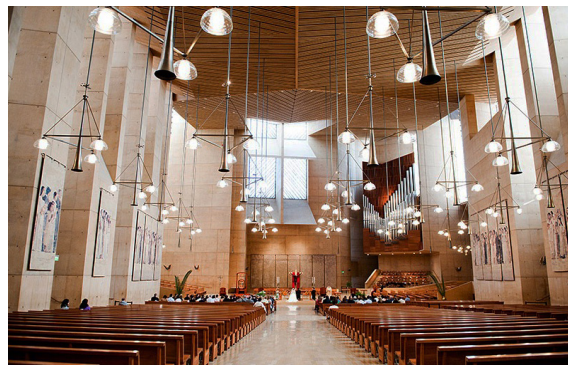
75



76



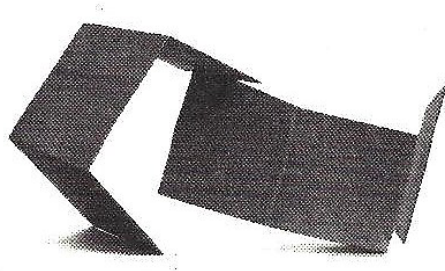
77



78



79



80

se fortes relações conceituais e também físicas entre a arquitetura e a realidade natural de San Sebastián, pelo que se abordará esta obra como modelo da força vigente na obra de Rafael Moneo.

*A praia da Concha interrompe o Mar Cantábrico, produzindo nesta pequena extensão da linha costeira todos os acidentes geográficos conhecidos: baías, ilhas, praias, estuários e montanhas. E todos eles se ligam em San Sebastián, uma cidade que através da história soube respeitar a geografia em que se encontra.*⁸⁰

A clareza formal do edifício reflete a simplicidade do conceito original do projeto, que consiste na composição de *dois grandes volumes abstratos e, por isso, formalmente claros, que se elevam como duas gigantes pedras encalhadas na boca do rio*⁸¹ (fig.79). A relação do edifício com o seu contexto – construído e natural - estrutura-se no princípio da exploração do abstrato. A abstração explorada por Moneo permite-lhe resolver a relação do edifício com a sua envolvente. Neste caso, parte de um conceito baseado no trabalho do escultor Basco Jorge Oteiza, a ideia de que *os sólidos primários são ativados nas mãos do escultor, que lhes transmite o desejo de movimentar-se*⁸² (fig. 80).

*O Kursaal foi um edifício pensado desde o exterior. O Kursaal tinha que dizer algo, tinha que ser capaz de viver no meio deste ambiente geográfico excecional, este marco que a natureza ofereceu à cidade, tão formosa.*⁸³

A força da horizontalidade está presente nos volumes que compõem o conjunto do embasamento e das plataformas, desenhado em continuidade com o percurso da marginal (fig.81). Observando o conjunto volumétrico, compreende-se a intenção de rematar o espaço público que acompanha a linha de costa, fragmentando os volumes em plataformas e construções que se confundem entre si. A própria estereotomia das superfícies reforça a predominância da força horizontal do mar e permite reforçar as intenções arquitetónicas, tal como acontece nos halls interiores, onde a textura da madeira e as linhas do plano envidraçado contribuem para a acentuação da perspetiva longitudinal do espaço (fig.82 e 83).

*A recompensa e a oferta que a construção do Kursaal nos deu foi o seu interior. Se o edifício estava claro desde o princípio, bem estabelecido, desde o exterior, é certo que o interior nos proporcionou todas estas surpresas de um espaço capaz de fazer sentir-nos esta relação com o mar que a cidade tem e sobretudo num lugar como nesta janela (fig.84), que, mais uma vez, nos põe em frente do Cantábrico, fazendo-nos conscientes da formosura que a horizontal - que define o mar quando se perde e se encontra com o céu - tem. E eu creio que esta janela resulta desse conflito que alguns quiseram ver no Kursaal, quando pensam que o edifício é um edifício fechado. O Edifício é exatamente o oposto, é uma homenagem à natureza, e em especial ao mar.*⁸⁴

Nota 9 - Apesar de se ter considerado mais oportuna a anterior abordagem à temática da luz na arquitetura de Moneo, a opinião de John Ruskin acerca da relevância da “sombra vigorosa” na fachada está também patente na sua obra (fig.73, desenho sombra). No mencionado projeto de Múrcia, foi elaborado um estudo sobre os cheios e vazios da fachada, composta por uma superfície recortada, que antecipa a fachada propriamente dita (fig.74). Entre o vazio dos vãos são pensadas várias tonalidades de escurecimento, que formam um conjunto que participa igualmente da sua composição. Assim, através de um ritmo classicista relativamente regularizado, as sombras são pensadas em segundo plano, como elementos dinamizadores que se movimentam em consonância com esse ritmo, enquanto a fachada exterior se mantém praticamente homogênea.

80 - Rafael Moneo, “Remarks on 21 works”, op. cit., p. 381

81 - Idem

82 - Idem, p. 387

83 - Rafael Moneo, documentário “Elogio à luz – Rafael Moneo | Coraje y convicción”, RTVE, 2013, min. 28:30 - 30:05 (tradução livre do autor da dissertação)

84 - Idem

Fig. 73 - Desenho livre da proposta para a Casa de Ópera de Madrid, 1962, Lápis em papel, Rafael Moneo

Fig. 74 - Desenhos da fachada do Centro Cívico de Múrcia, Rafael Moneo

Fig. 75 - Janela, da Catedral de Valencia, Espanha

Fig. 76 - Fundação Joan e Pilar Miró, Rafael Moneo

Fig. 77 e 78 - Catedral de Nossa Senhora dos Anjos, Los Angeles, Rafael Moneo

Fig. 79 - Palácio de Congressos e Auditório Kursaal, San Sebastián, Rafael Moneo

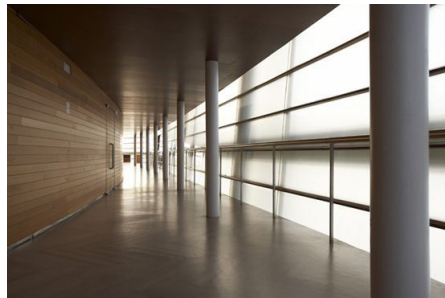
Fig. 80 - “Secuencia de diedros”, 1958, Jorge Oteiza



81



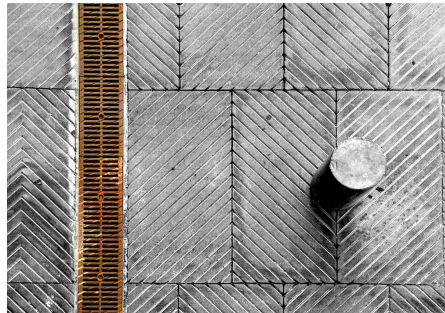
82



83



84



86



88



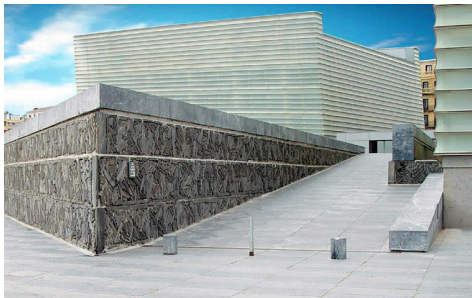
85



87



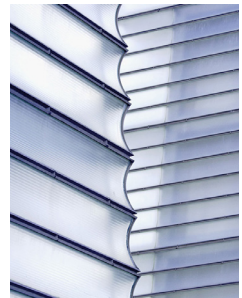
89



90



91



92

Por outro lado, a força da verticalidade está presente na grande dimensão dos volumes que se destacam a partir do embasamento, dialogando, assim, com os montes presentes. Estes corpos realçam a sua imponência ao debruçar-se sobre o espaço exterior, evocando uma sensação semelhante àquela que se tem ao passar sob uma falésia vertiginosa (fig.85). A clareza formal dos volumes contribui também para uma acentuação da sua força autónoma, permitindo que o Kursaal se assuma como uma nova referência da cidade de San Sebastian. Contudo, é na escala do detalhe que o edifício ganha a sua maior capacidade de impactar.

Moneo definiu uma grande diversidade de padrões, que conferem a esta obra uma força característica. Tal como noutros casos já mencionados, recorre à estereotomia do traçado diagonal alternado para o desenho dos vários elementos – grelhas e alvenarias - que compõem o pavimento exterior (fig.86), enriquecendo e dinamizando o espaço público. Poderíamos dividir em dois grupos os volumes que compõem o Kursaal, um em que predominam os corpos mais baixos, de materiais escurecidos – mármore negro, ardósia, madeira escura e metais negros -, e outro formado pelas duas grandes caixas de vidro, que envolvem os auditórios.

O primeiro consiste sobretudo nos volumes de um piso, recortados ao nível mais baixo por planos de vidro que permitem o acesso às lojas dispostas ao longo do rés-chão, e o vazio na zona de acesso ao centro de congressos (fig.87). Nos dois extremos da fachada, dois corpos elevam-se ligeiramente sobre essa massa, preservando, através de uma sucessão de abas, a cor preta e a forma horizontal que caracterizam o conjunto (fig.88 e 89). Mas a transição da fachada para os outros alçados é feita através de um material específico, que consiste numa estereotomia inspirada na obra do artista Richard Long, em ardósia (fig.90 e 91). Esta materialização dos muros, estende-se para o desenho dos percursos que envolvem o Kursaal, permitindo a fusão entre as plataformas e os volumes construídos, que se tornam de tal forma contínuos, que parecem fundir-se na marginal da baía.

A partir deste corpo sólido, elevam-se os dois volumes, caracterizados por uma leveza estonteante graças às superfícies envidraçadas, segmentadas em estreitas peças de vidro, que definem uma superfície côncava no lado exterior (fig.92), e outra superfície translúcida plana, no interior. No conjunto formal, estes volumes são particularmente abstratos, sobretudo durante a noite, quando a luz interior os transforma em faróis – tal como acontece na biblioteca da Universidade de Deusto. De facto, Moneo opta neste projeto por privilegiar a iluminação através de superfícies translúcidas, seja a iluminação natural seja a artificial. O domínio da iluminação diáfana e homogênea dentro do edifício permite alcançar uma harmonia da arquitetura com a natureza, que está presente de uma forma muito concetual, mas ao mesmo muito próxima, pela evidência das relações estabelecidas entre a arquitetura e a envolvente natural.

Em suma, partindo da possibilidade de uma fragilidade cada vez maior na relação entre a arquitetura e a natureza - quer a nível de contacto físico, quer a nível de diálogo concetual -, recorreu-se aos sete princípios enumerados por John Ruskin no capítulo *Força*. Tais pontos foram reinterpretados, com o objetivo de responder de forma mais eficaz à realidade do contexto atual. Ruskin adaptou a força da natureza à arquitetura através da abstração. Mais concretamente, através da grande dimensão e clareza formal, projeção em direção ao topo, extensão horizontal, divisão da superfície com recurso à definição de uma estereotomia quadrangular, alvenaria variada e visível, profundidade vigorosa da sombra e da ornamentação em rendilhado perfurado. A transposição destes princípios para a contemporaneidade deu origem a cinco temáticas, passíveis de fomentar o diálogo da arquitetura com a natureza: a simplicidade, a horizontalidade, a verticalidade, a materialidade e a iluminação natural. Todas elas estão presentes ao longo da obra de Moneo, mas é no Kursaal que a conjugação das cinco vertentes é mais oportuna como exemplo da relação entre a obra construída e a sua envolvente natural. Identificou-se, portanto, um conjunto de princípios a ter em conta na aproximação entre a natureza e a arquitetura atual, que, inclusive, permitem reatribuir à obra a devida consistência formal. Ora, sendo a abstração dos princípios inerentes à natureza uma oportunidade de alcançar a força na arquitetura, é também um meio para alcançar uma das suas finalidades originárias: a beleza.



6. Beleza

O estudo da cor e da proporção como alternativa a estilos pré-estabelecidos

Racionalidade, forma, construção e a própria beleza foram entendidos como uma alternativa às linguagens estabelecidas a priori.⁸⁴

Rafael Moneo, (relativamente ao Edifício Bankinter)

Este capítulo surge motivado pela procura de uma clarificação dos conceitos de força e de beleza, por vezes aparentemente interpostos na arte contemporânea. Se identificamos nas ordens da Antiguidade Clássica uma atenção particular à beleza, através da proporção compositiva, na contemporaneidade são levantadas novas questões. Em lugar do silêncio e da harmonia, numa obra de arte de hoje poderá predominar o sensacionismo, talvez motivada pela inquietação do espectador. Surgem então dúvidas como *qual a finalidade da arte? Deve a arte ser a produção de objetos belos, ou deve cada obra procurar a sua própria finalidade?* De forma a concentrar o estudo na problemática em questão, partir-se-á do pressuposto de que a vertente estética é indissociável da disciplina artística, seja a beleza mais ou menos arbitrária, efêmera ou eterna.

Nas *Sete Lâmpadas da Architectura*, Ruskin opina acerca da importância que a Beleza desempenha nesta disciplina.

*Foi anteriormente referido, na introdução do capítulo anterior, que o valor da arquitetura depende de duas características distintas: a primeira, a impressão que recebe da força humana; a outra, a imagem que contém da criação natural. Esforcei-me por mostrar de que forma a sua majestade foi atribuída à simpatia para com o esforço e problemática da vida humana (...). Desejo agora traçar esse elemento mais alegre da sua excelência, consistindo numa nobre representação das imagens da Beleza, derivadas diretamente das aparências externas da natureza orgânica.*⁸⁵

Considera-se mais uma vez a natureza como referência primordial, em torno da qual se define um conjunto de princípios orientadores da conceção arquitetónica. Assim, segundo Ruskin, torna-se possível que o homem participe na *ajustada harmonia da criação*.⁸⁶ Tais princípios e ideias radicam sobretudo na ornamentação, a partir da qual se atinge a beleza no edifício, já que a entende a como a apropriação mais literal das formas naturais.

*(...) o arco romanesco é belo como uma linha abstrata. O seu tipo está sempre perante nós no véu aparente do céu, e horizonte da terra. O pilar cilíndrico é sempre belo, pois Deus assim moldou o tronco de cada árvore que é agradável aos olhos. O arco quebrado é belo; é o remate de cada folha que treme no vento de verão, ou nas estrelas das suas flores. Para além disto, a invenção do homem não poderia alcançar muito mais sem honesta imitação. O seu próximo passo foi juntar as próprias flores, e amarrá-las em capitéis.*⁸⁷

Portanto, Ruskin considerou que *o homem não pode avançar na invenção da beleza, sem imitar diretamente a forma natural*.⁸⁸ Como tal, o friso grego, a *portcullis* e a heráldica, a caligrafia, as formas de tecidos como a faixa e o rolo, as grinaldas ou festões e a *dripstone* - elementos frequentemente usados na sua contemporaneidade - são reprovados pela ausência de beleza, que adviria da falta de referências às formas da natureza. Uma vez detetados os principais equívocos em torno da ornamentação, Ruskin introduziu três temas orientadores da utilização do ornamento na arquitetura: adequada localização na obra; o seu tratamento - recorrendo à proporção e à abstração; e a sua coloração. Quanto ao lugar, entende que o ornamento deveria surgir no momento oportuno e nas circunstâncias adequadas, já que a beleza do objeto depende destas condições.

Imagine-se que num tempo de intensa ocupação, de duro trabalho, um colega lhe repetia aos ouvidos continuamente a sua passagem favorita de poesia, uma e outra vez, durante todo o dia (...). Entretanto, a sua música não só não teria ajudado no trabalho vigente, como a sua própria agradabilidade transformar-se-ia dali em diante num

84 - Rafael Moneo, "Apuntes sobre 21 obras", op. cit., p.53

85 - John Ruskin, "The seven lamps of architecture", op. cit., p.101

86 - Idem, p. 103

87 - Idem, p.101

88 - Idem



93

ritmo desfalcado. (...) As pessoas não têm necessidade de lições se conseguem apenas pensar e dizer a verdade; perguntem-lhes do que gostam e o que querem, e nada mais: ou não poderá nunca ser alcançada uma correcta definição de beleza, a não ser que seja por este senso comum e consentimento das circunstâncias do tempo e do lugar.⁸⁹

Assim sendo, segundo Ruskin, os elementos arquitetónicos meramente decorativos deveriam somente ser empregues em locais de permanência associados ao descanso e lazer, sendo de evitar a sua utilização em espaços de trabalho. Já relativamente à maneira como devemos imitar as formas naturais, Ruskin considerou essencial recorrer à abstração e à proporção, ambas importantes em qualquer uma das artes visuais, mas sobretudo relevantes na arquitetura. Contudo, é da opinião de que não existem traçados reguladores ou cânones imutáveis no desenho da arquitetura.

Na discussão das subtis leis da proporção (que nunca serão numeradas ou conhecidas), os arquitetos estão constantemente a esquecer-se e a transgredir as mais básicas das suas necessidades.⁹⁰

Desta forma, John Ruskin opta por enumerar alguns princípios orientadores acerca do uso da proporção na conceção arquitetónica, fundamentando-se na análise de obras de arquitetura - tais como o Palácio Foscari (Veneza) (fig.93) - partindo, assim, da prática para a teoria. Já a abstração foi apresentada como símbolo da força do intelecto humano e interpretada como um exercício necessariamente implícito em qualquer processo criativo, seja na pintura, na escultura ou na arquitetura. Afirmo – aponta Ruskin – *que toda a arte é abstrata no seu início; isto significa, que apenas expressa um pequeno número das qualidades da coisa representada.*⁹¹ Por fim, afirma a importância da cor na ornamentação, arguindo que, tal como nos restantes aspetos, a cor da construção deve seguir as tonalidades dos elementos da natureza.

Penso que as cores da arquitetura deveriam ser aquelas das pedras naturais; em parte porque mais duráveis, mas também porque mais perfeitas e elegantes. Porque para conquistar a dureza ou frieza dos tons da pedra ou do gesso, é necessário o manejo e descrição de um verdadeiro pintor; e nesta cooperação não devemos fazer cálculos para estabelecer regras para a prática geral.⁹²

Por outro lado, com base na observação dos padrões cromáticos nos animais, Ruskin compreendeu que a cor e forma funcionam como dois sistemas, de certa forma, interrelacionados, uma vez que a cor é muitas vezes acidentalmente variável, *tendo de facto certas harmonias elegantes com a forma, diminuindo ou aumentando em direções que por vezes seguem (...)*⁹³. Partindo desta analogia, subentendeu que na arquitetura a quantidade de cor deve ser inversamente proporcional à organicidade da forma, ou seja, quanto mais complexa a forma arquitetónica, menor será a diversidade cromática, enquanto, por outro lado, a simplicidade da forma permite um jogo de cores mais complexo e variado.

A procura da beleza adveio não raramente da harmonia, conquistada através da proporção das formas e das composições, tal como o fizeram autores como Vitruvius, Leon Battista Alberti, Palladio, Leonardo da Vinci e, mais recentemente, Le Corbusier. Contudo, no século XIX dominou a ideia de que a beleza estaria unida ao ornamento ao longo de toda a história da humanidade. A classificação dos estilos artísticos, inclusive arquitetónico, está profundamente relacionado com a ornamentação característica de cada época.

89 - John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit., p. 114-119

90 - Idem, p. 120

91 - Idem, p. 126

92 - Idem, p. 131

93 - Idem, p. 132



94



95

O modo como Vitruvius nos conta a aparição do capitel coríntio – afirma Moneo – antecipa, por um lado, a atitude daqueles que entendem a arquitetura como um processo de imitação da natureza; por outro, a opinião daqueles – e John Ruskin foi o que com mais energia o fez – defenderam que a arquitetura radica no ornamento.⁹⁴

Todavia, o movimento moderno trouxe aquilo a que poderíamos chamar *desornamentação*. Pelo conhecido texto de Adolf Loos, intitulado *ornamento e crime*, a beleza não deixa de ter um papel premente no século XIX, antes passa a advir de um esforço cada vez mais intelectual, e cada vez menos dependente das suas limitações técnicas.

A ausência de ornamento elevou as restantes artes a um nível nunca antes imaginado. (...) É um sinal de força intelectual. O homem moderno utiliza o ornamento de culturas antigas e desconhecidas a seu bel-prazer e como bem entende, e concentra a própria criatividade noutras coisas.⁹⁵

Já no pós-modernismo, após o abando do ornamento, a arquitetura reutilizou-o de forma desenfreada e, simultaneamente, a beleza foi sendo ultrapassada por uma geral vontade de tornar notável a obra de arquitetura. Noutros casos, a beleza foi substituída exatamente pelo seu oposto, com o intuito de traduzir o feísmo que, supostamente, traduz a sociedade contemporânea. Também no domínio das outras artes, o expressionismo da realidade tem-se demonstrado nos últimos anos especialmente obscuro e negativista, sob o pretexto de a caracterizar tal como ela é, dispensando hipóteses de *eufemismo*, tal como poderia ser entendida a ornamentação. Veja-se o exemplo da obra que viria a inspirar movimentos artísticos como o surrealismo e a arte concetual: a *fonte*, de Marcel Duchamp (fig.94). Através de uma atitude de total desprezo por aquilo que era a arte até então, Duchamp recorreu a objetos do uso quotidiano nas suas obras.

Não quis ser chamado artista, sabe. Eu quis desfrutar da minha possibilidade de ser um indivíduo, e suponho tê-lo conseguido, não?⁹⁶

De facto, a sua obra marcou um momento de viragem na história da arte, pela atitude antitética a qualquer preocupação técnica ou estética. Atitude que parece estar refletida de forma clara entre a arquitetura contemporânea de referência.

*A beleza não é aquilo em que estou principalmente interessado. Penso que a adequação é mais importante. (...) Falem-me de beleza e terão respostas aborrecidas, mas falem-me sobre *hendiondez* e as coisas tornam-se interessantes.⁹⁷*

Apesar de tudo, parece existir, de facto, uma relação indissociável entre a beleza e a verdade, tal como defende Mies van der Rohe através das suas obras, concebidas de acordo com uma das suas citações mais conhecidas: *a Beleza é o brilho da Verdade*, de Sto. Agostinho. No entanto, para onde conduz este expressionismo quando *frio* e apelidado de *essencial*? Será o homem capaz de sobreviver num mundo que insiste em preservar as suas fragilidades, fixando-se nos seus defeitos, ou deve olhar para as suas qualidades e fomentá-las? Converteu-se, portanto, a arte na mera materialização de conceitos e interpretações da realidade, abandonando o seu papel milenar de matar a insaciável fome de beleza.

94 - Rafael Moneo, “conversaciones en peru”, op. cit., p.55

95 - Adolf Loos, “Ornamento e crime”, Edições Cotovia, Lisboa, 2014, p. 50

96 - Marcel Duchamp em Ashton DORE, “Interview with Marcel Duchamp”, in Studio International, 878, Londres, Thames and Hudson, 1966

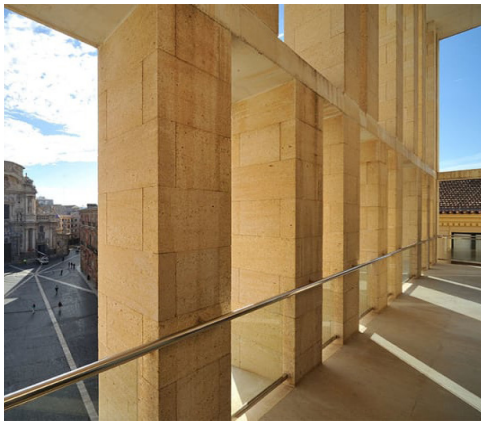
97-Rem Koolhaas, “Evil can also be beautiful | SPIEGEL Interview with Dutch Architect Rem Koolhaas”, Spiegel online, 2006. Disponível em <http://www.spiegel.de/international/spiegel/spiegel-interview-with-dutch-architect-rem-koolhaas-evil-can-also-be-beautiful-a-408748-2.html>

Fig. 94 - “Fountain”, 1917, Marcel Duchamp

Fig. 95 - Sede CCTV, Pequim, China, OMA (Rem Koolhaas)



96



97

Partindo dos cinco princípios enumerados por John Ruskin, considerar-se-ão a importância da cor e da proporção na arquitetura, como meios de retomar o papel essencial da beleza na arte, tal como entendido por Rafael Moneo. As opiniões de ambos os autores coincidem no fato de que a beleza na arquitetura pode partir de um conjunto de noções e experiências vividas, mais do que abrangida por um conjunto de regras geométrico-matemáticas.

Deve pensar-se numa arquitetura liberta das simetrias, das partes, dos eixos autoritários, e de todos aqueles mecanismos que caracterizaram o academicismo, a que deram forma os teóricos de Beaux Arts. (...) Este forçoso exercício de liberdade não ocorre quando se pretende construir um mundo sem forma. (o Museu de Belas Artes de Houston, o auditório de San Sebastián e o Museu de Arte Moderna de Estocolmo) (...) apoiam-se na ideia da forma que aceita alguns limites ditados pelas circunstâncias, procurando respostas estritamente arquitetônicas, abrindo-se assim novas portas e novos territórios dos quais explorar mais precisos instrumentos arquitetônicos.⁹⁸

De facto, ambos resignam a hipótese de conceber a arquitetura somente através de cânones ou traçados reguladores. Sobretudo Moneo procura dar primazia às condicionantes que particularizam cada obra. No seu livro *apontamentos sobre 21 obras* demonstra essa contraposição relativamente a cânones pré-estabelecidos, particularmente nos capítulos sobre o centro cívico de Múrcia - *honrando a arquitetura existente através da conceção de uma nova, livre das referências estilísticas e contextuais* - e sobre o Museu do Prado - *uma tentativa de escapar a soluções canônicas propondo uma extensão em que o edifício antigo e o novo mantêm uma relação simbiótica sem contradições linguísticas*. Analisar-se-ão ambas as obras para compreender de que modo a proporção e a cor contribuem para a beleza da arquitetura de Rafael Moneo, indicando um possível caminho para a revalorização desta realidade na arquitetura contemporânea.

Em ambos os casos a composição dos alçados denota a realidade da sua teoria acerca da *arquitetura liberta das simetrias*. Após a análise da composição destes elementos comprovou-se que a harmonia dos conjuntos é o resultado de dicotomias como a regra e exceção, assim como liberdade e obediência. Tanto em Múrcia como no Museu do Prado, Rafael Moneo parece compor os elementos dos alçados recorrendo a traçados reguladores e relações proporcionais entre si, dos quais se desprende livremente quando pretende que vença a excecionalidade, salvaguarda sempre a harmonia do conjunto. Enquanto no Centro cívico de Múrcia a fachada se assume claramente como uma peça dominada por uma aparente aleatoriedade e os alçados adjacentes como planos regrados, na fachada da extensão do Museu do Prado predomina o desenho pensado através de alinhamentos, inexistentes na relação entre os vãos que compõem o alçado lateral.

Centro Cívico de Múrcia

Considerando mais atentamente a obra de Múrcia, olhe-se para o ponto de partida do projeto e elemento mais icónico: a fachada (fig.96). Através de um método experimental, Moneo obteve uma composição de pilares de tal forma equilibrada, que quase poderia parecer o resultado da aplicação direta de princípios geométricos. Contudo, ainda que partindo das linhas horizontais das lajes e da modulação dos vãos, Moneo redefine um ritmo dinâmico, com base numa série de diferentes padrões numéricos (fig.98).

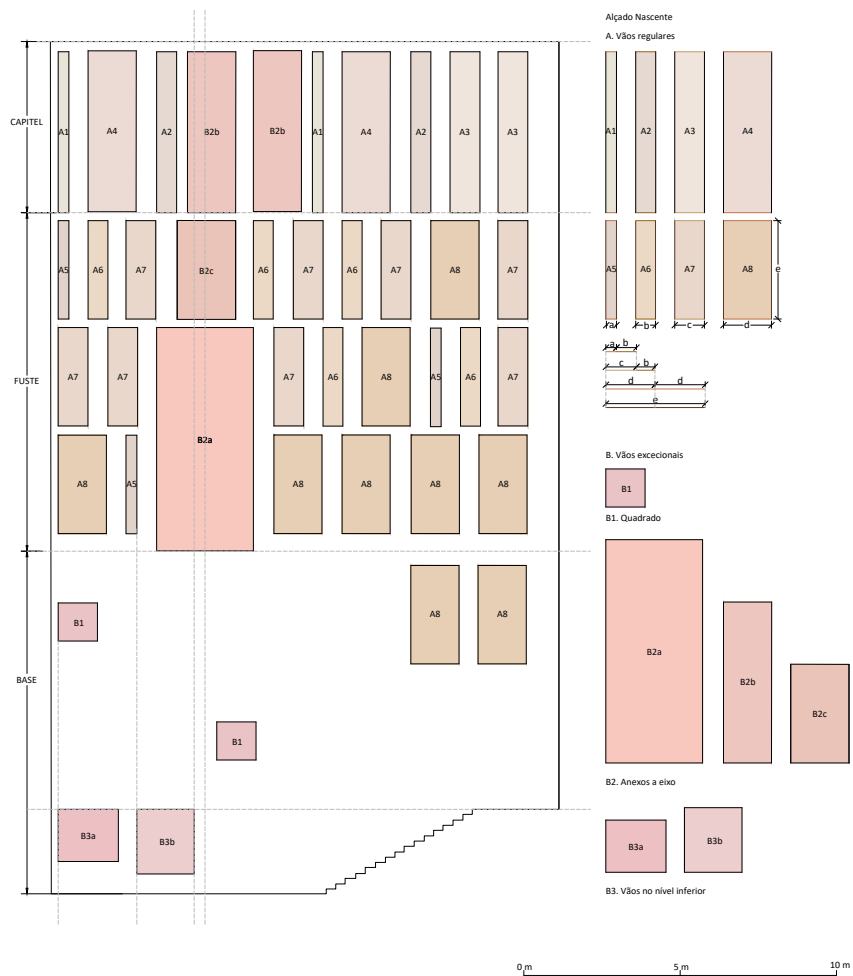
Enquanto a catedral poderia ser vista como um grande retábulo barroco com uma completa, bem estabelecida representação iconográfica, o retábulo-fachada do centro cívico foi aleatoriamente organizado, tal como uma pauta musical em que os padrões numéricos prevalecem, aceitando o sistema de níveis horizontais das lajes.⁹⁹

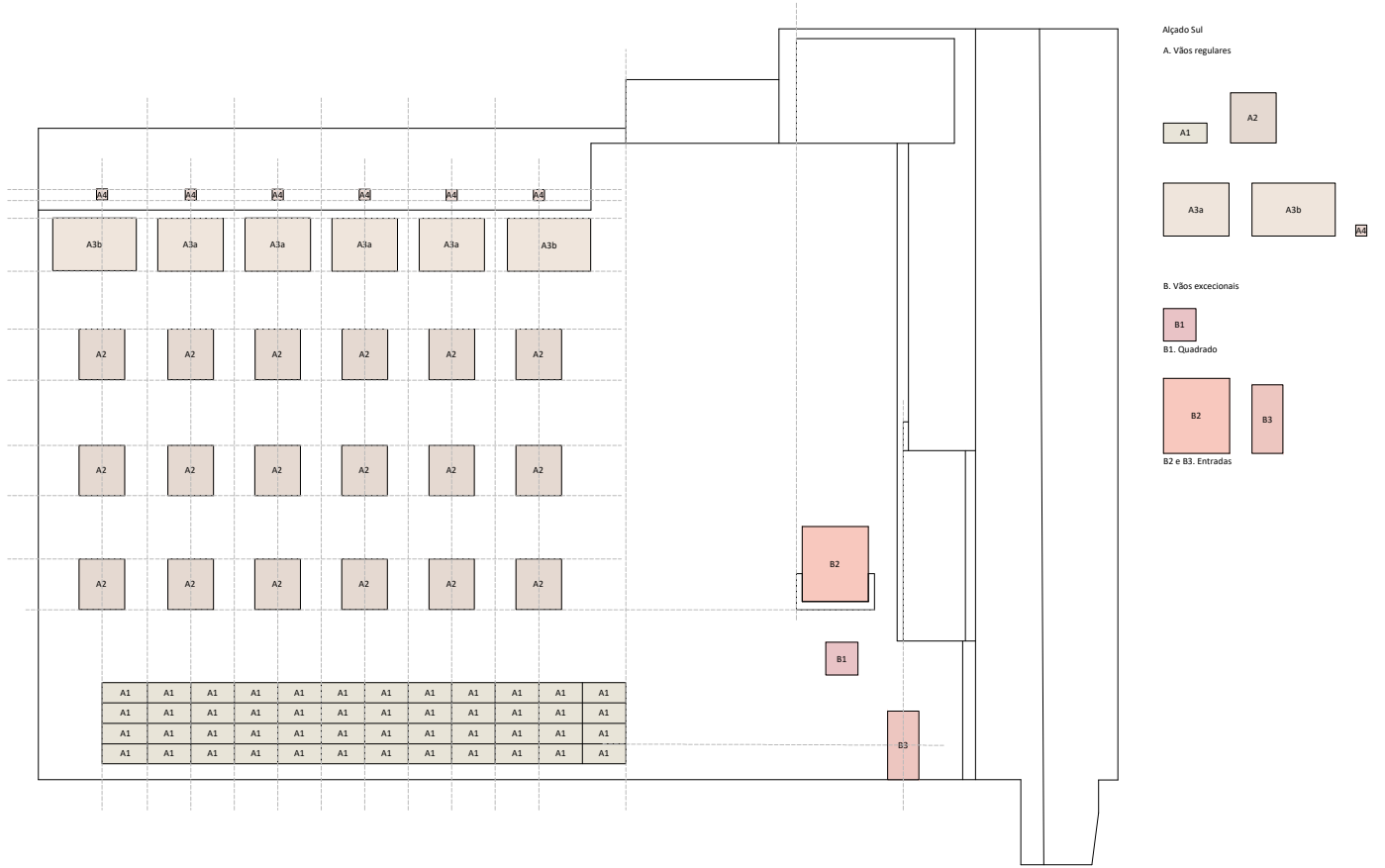
98 - Rafael Moneo e Javier García, entrevista “Moneo mantiene que “el lugar dicta el proyecto”, El País, Lisboa, 1997. Disponível em https://elpais.com/diario/1997/11/01/cultura/878338809_850215.html

99 - Rafael Moneo, “Remarks on 21 works”, op. cit., p.445

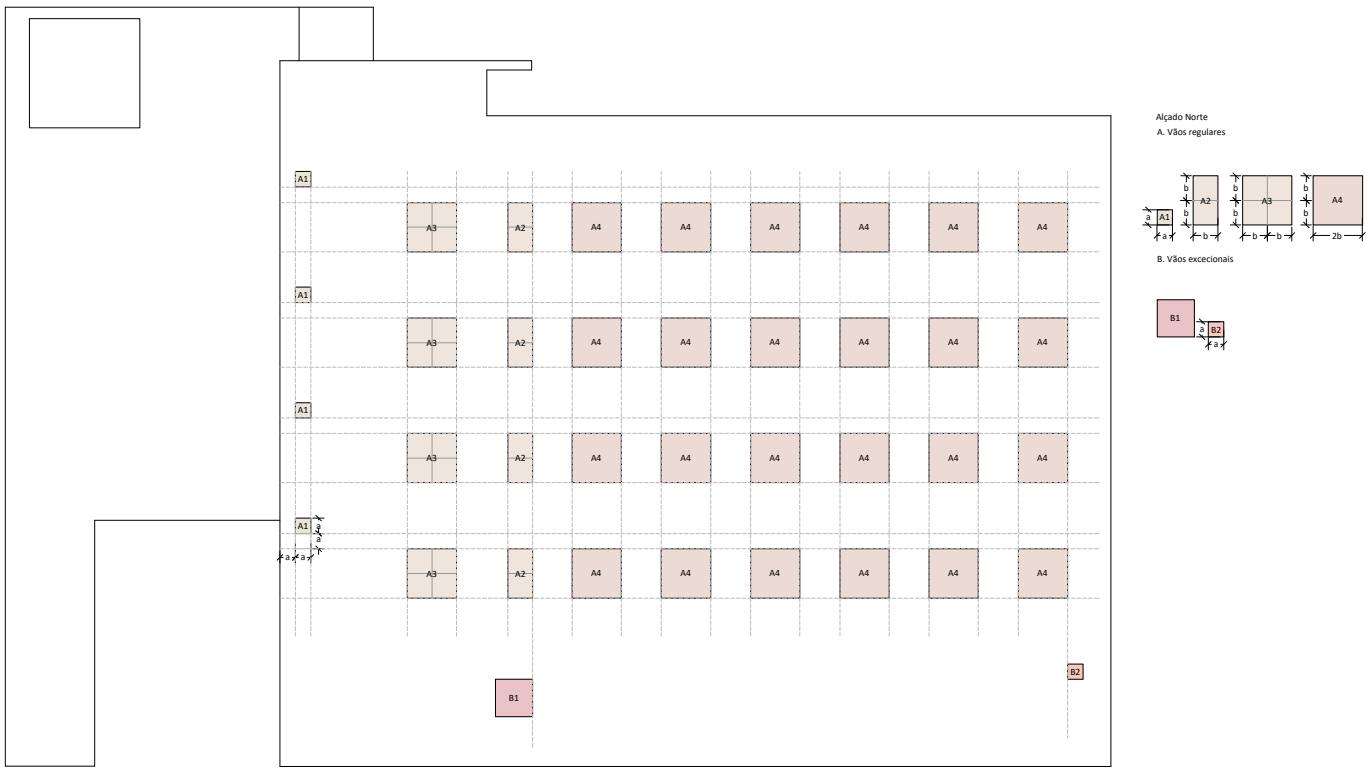
Fig. 96 - Fachada do Centro Cívico de Múrcia, Rafael Moneo

Fig. 98-100 - Estudos sobre composições dos alçados, autor da dissertação





99



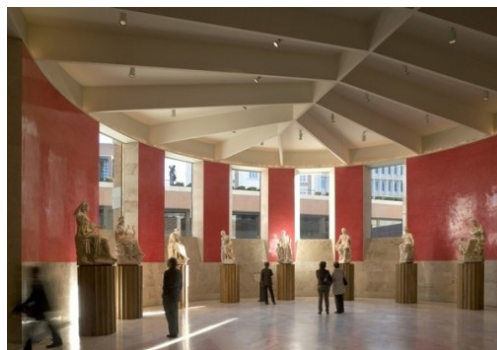
100



101



102



103

A empatia com as fachadas da catedral e do palácio resulta da composição aparentemente classicista dos vãos, incluindo a consideração dos três níveis horizontais em que se agrupam os diversos elementos: embasamento (base), corpo principal (fuste) e remate (capitel). Apesar do movimento identificado, pode ser reconhecida uma certa estabilidade nos dois conjuntos superiores, enquanto que o embasamento, naturalmente dominado pela opacidade, é rasgado pontualmente. Os dois vãos quadrados assumem-se como elementos de exceção não só pelo seu desalinhamento relativamente aos outros vãos, mas também pelo facto das suas dimensões não se inserirem na sequência numérica que define o conjunto superior.

Da mesma forma, a porta e janela do piso subterrâneo assumem-se como elementos autónomos da *composição musical*, dando prioridade à sua relação com o desenho e cotas do espaço exterior que lhe é adjacente. Já os dois vãos modulares que pontuam o canto direito, parecem querer tornar a transição entre a base e o corpo principal mais fluída, garantindo, assim, a unidade do conjunto. Por fim, o rasgo de pé-direito duplo ganha relevo pela sua grande dimensão, que quebra a suposta intransponibilidade das *pautas* horizontais. Moneo opta por desalinhar o remate inferior deste elemento, como que clarificando a intenção de definir uma composição desorganizada.

Contudo, a vocação dos alçados laterais é distinta. Tanto a face Sul como Norte são fortemente marcadas pelo rasgamento de vãos quadrados, segundo um traçado reticulado regular, ainda assim admitindo em ambos os casos elementos evadidos da regra.

A Sul, tal como acontece na fachada, o embasamento contém os elementos excepcionais: o envidraçado deslocado para a direita, cuja largura coincide com o reticulado de vãos, e, mais uma vez, um vão quadrado, desligado de qualquer relação compositiva ou dimensional relativamente aos outros elementos (fig.99). Da mesma forma, no alçado virado a norte, identifica-se uma composição regular de vãos, com dois elementos contrapostos na base (fig.100).

Quanto à cor, as tonalidades suaves dos materiais que materializam o Centro Cívico de Múrcia acentuam a concordância com a envolvente construída, predominando a cor bege amarelada que está associada a *lumaquela*, frequentemente usada nas construções da cidade (fig.97).

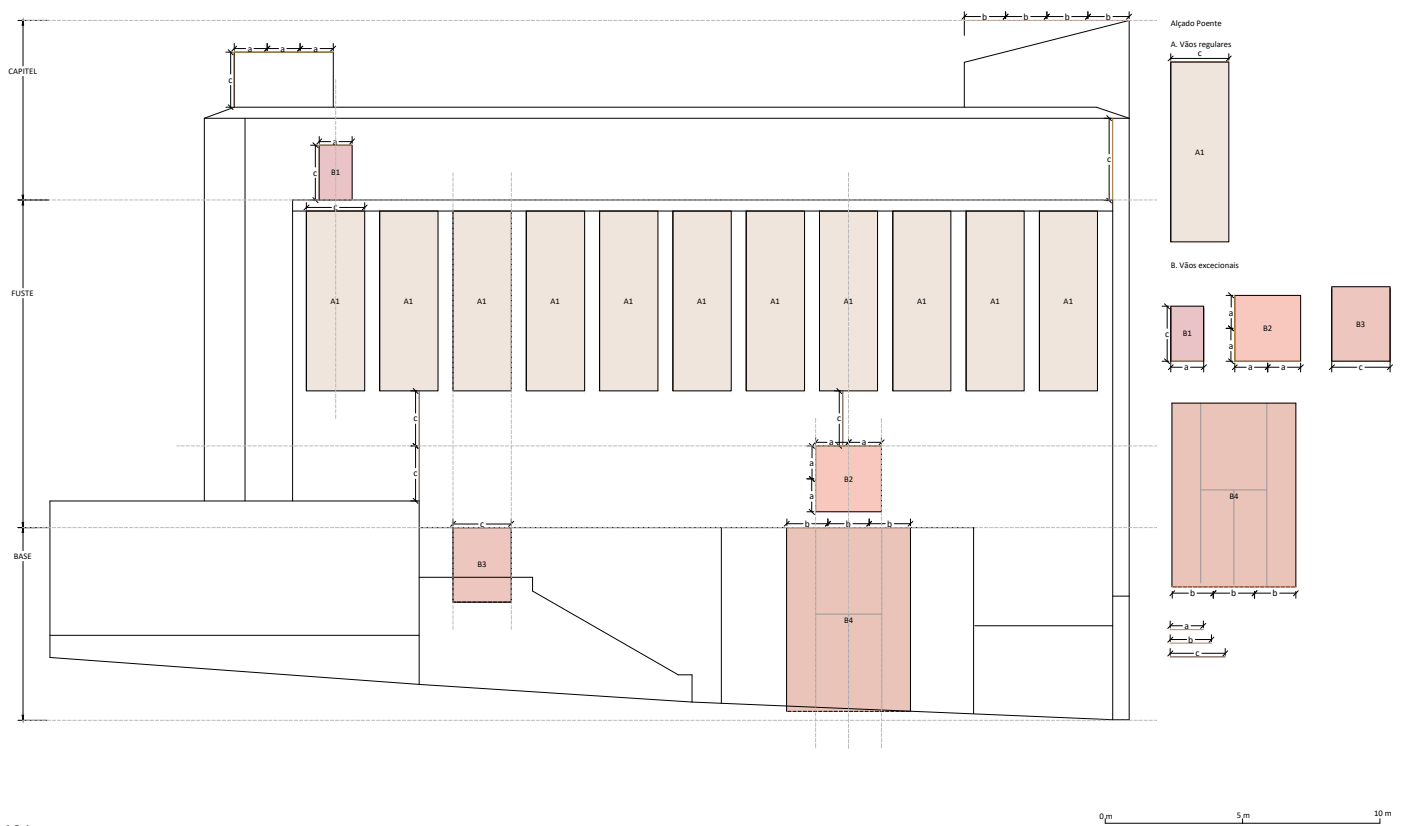
Esta obra dá prioridade à criatividade compositiva dos vãos, garantindo simultaneamente, uma empatia clarividente com o seu contexto urbano. Aparentemente, o reconhecimento das premissas estéticas enunciadas pela arquitetura pré-existente, permitiu a Rafael Moneo definir as suas próprias regras compositivas, apropriando-se da cor e da proporção, como meios para alcançar a beleza no Centro Cívico de Múrcia.

Extensão do Museu do Prado

Em Madrid, Moneo optou por uma fachada estável e de proporções regulares, provavelmente para integrar da forma mais adequada a extensão no conjunto do Prado, cujo *edificio original está completamente mascarado pelas reformas que tiveram lugar durante o último terço do século XIX, incluindo as suas duas fachadas monumentais, de estilo neoclássico (...)*.¹⁰⁰

Talvez os primeiros elementos de origem neoclássica identificados na fachada sejam a *loggia* (fig. 101), que pode estabelecer um paralelismo com a colonata que percorre o alçado poente do corpo central do museu. Os doze pilares que o compõem, partilham as proporções dos pré-existentes, assim como se distribuem de acordo com a modulação que regula todo o conjunto da fachada (fig.104). Também adquire algum relevo o eixo de entrada, composto pela monumental porta de entrada e janela que a encima. Ao contrário do que acontece em Múrcia, os dois elementos de carácter excepcional estão agarrados ao conjunto através de alinhamentos e centrados por eixos. Por outro lado, identificamos nesta face novamente a existência de um remate superior, um corpo central e embasamento, também este regulado por um ritmo modular.

100 - Artigo “História y Arquitectura”, website do Museu do Prado. Disponível em <https://www.museodelprado.es/museo/ampliacion-jeronimos>



Em contraposição, o alçado lateral é altamente irregular e desprovido de qualquer eixo compositivo, alinhamento ou relação proporcional entre os vãos (fig. 102). Para além da dimensão e disposição aparentemente aleatória, identificamos cinco tipos de superfícies distintas associadas às seis aberturas. Assim, tal como em Múrcia, torna-se evidente a vocação de cada um dos alçados e qual o seu contributo para a dicotomia regularidade/exceção, decisiva para a beleza da obra.

Se a proporção é importante na composição dos grandes vãos, é também pensada por Moneo à escala dos materiais, usando também esta propriedade como factor de integração do volume contemporâneo no conjunto pré-existente do museu. Todavia, neste caso o material é importante pelo seu contributo para a coloração da obra, considerada neste capítulo como decisiva para a beleza da arquitetura.

*Ao princípio ia ser só tijolo e agora este combina-se com pedra, possivelmente de Colmenar nos batentes, e bronze nas portas e nas carpintarias. O tijolo que em princípio vamos utilizar é um tijolo prensado, fabricado para a ocasião, que mantém as proporções dos do Prado. É um pouco maior do que o normal, com uma cor entre tostado e rosado. Mais discreto que o da Academia. Mas a fachada é um elemento que tem um contexto.*¹⁰¹

Portanto, as cores de Moneo são tonalidades naturais, tal como Ruskin defendeu que deveriam ser. Estão sobretudo associadas a alvenarias ou peças de metalúrgica, tais como as existentes na arquitetura original do museu do Prado. Contudo, mesmo os materiais que o arquiteto acrescentou à gama dos anteriormente presentes, enquadram-se num conjunto de cores identificáveis entre as mais comuns entre a natureza e, por isso, genuinamente harmónicas – castanho, bege e vermelho.

*Assim como no exterior os materiais se mimetizam respeitosamente com a envolvente, neste interior a paleta amplia-se, utilizando sempre materiais de grande nobreza, pedra, madeira, vidro e bronze e, inclusivamente, um estuque vermelho pompeano*¹⁰² (fig. 103).

Em suma, a extensão do Museu do Prado e o centro cívico de Múrcia são obras que resultam da interpretação das qualidades estéticas mais prementes no contexto arquitetónico em que se pretendem integrar. O estudo da proporção e da cor são um reflexo dessa preocupação tão característica da obra de Rafael Moneo. A compreensão das suas opções relativamente a estes aspetos, permitem compreender de que forma estes elementos poderão ser revalorizados na arquitetura contemporânea, como meio de recuperar a harmonia que caracteriza a beleza no seu conceito original.

101- Rafael Moneo e Elena Vozmediano, “Rafael Moneo | ‘Me han situado entre fuegos cruzados’”, El Cultural, 2000. Disponível em <http://www.elcultural.com/revista/arte/Rafael-Moneo/15394>

102- Idem



7. Vida

O valor do trabalho manual na arquitetura

E consciente de que o trabalho dos artesãos estava já em franca decadência no último quarto do século XX – e que havia inclusivamente quem poderia considerar a sua presença como anacrónica –, há que compreender que a sua incorporação foi um gesto voluntário.¹¹⁹

Rafael Moneo (relativamente ao Edifício *Helvetia* em Sevilha)



105

Um outro aspeto que associamos a uma perda de valor na arquitetura contemporânea é o abandono do trabalho manual na sua construção, progressivamente substituído a partir da revolução industrial (séc. XVIII). Tal reflete-se num distanciamento cada vez maior entre a capacidade intelectual e a executiva, que, por sua vez, dá origem a obras em que notamos a falta do traço humano, qualidade a que John Ruskin intitula *Vida*.

A inclusão da técnica nas artes é apresentada por si como uma mais valia, por ser o resultado do esforço intelectual humano. Todavia, Ruskin considerou tão ou mais importante preservar a aparência do trabalho de execução. No capítulo da *Vida* considerou necessária a inclusão do trabalho manual na arquitetura, uma vez que nele está impressa a mais alta ordem da vida criativa, isto é, da mente do Homem.¹⁰³

*Eles (objetos) tornam-se nobres ou ignóbeis em proporção com a quantidade de energia dessa mente que tenha sido visivelmente empregue neles. (...) A sua dignidade e prazer no mais elevado grau dependem da vívida expressão da vida intelectual implícita na sua produção.*¹⁰⁴

*Apesar de ser difícil enumerar os sinais da vida, – constata – é impossível definir ou comunicar vida.*¹⁰⁵ Assim, em vez de estabelecer um conjunto de regras ou princípios orientadores, ilustra esta sua ideia recorrendo a obras dos estilos Romanesco, Lombardo e Gótico Antecipado, desde o *mais singular exemplo tanto de rude execução (...), na decoração do painel sob o púlpito de S. Marcos*¹⁰⁶, ao desenho particularizado de cada uma das 280 figuras animais que compõem a fachada Norte da Catedral de Rouen (fig. 105). Considerando o passado, Ruskin constatou que ao longo da história da arquitetura cristã, a execução, mesmo quando rude, sempre antecedeu a ideia, tal aconteceu no surgimento do gótico, em que primeiro existiu uma imitação rude do desenho clássico, e depois, conforme as artes se foram desenvolvendo, foi adquirindo o seu próprio estilo, até que fossem harmonizados *o poder da execução e a beleza da ideia*.¹⁰⁷ O que estabelece uma concordância com a visão histórica de Giulio Argán de que o trabalho artesanal é indissociável da história da arte.

O erro inocente, o detalhe inacabado e a sutil variação das dimensões dos elementos repetidos são algumas das marcas do cunho manual mencionadas por Ruskin. Através da sua identificação pretendeu demonstrar que quando a ideia intelectual do arquiteto tem a devida consistência, não só é capaz de suportar a execução imperfeita como de usá-la como uma mais valia. Desta forma, o papel milenar do trabalho manual, sujeito ao erro da mão humana, sobrepor-se-ia à imaculada execução maquinal.

*A elegância, a proporção, e sentimento de toda a composição são tão grandiosos, que, no seu lugar, nada é deixado a desejar; toda a ciência e simetria no mundo não os venceriam. (...) e quão genialmente a severidade da lei arquitetónica é aliviada pela sua graça e espontaneidade (...).*¹⁰⁸

Em meados do século XIX, Ruskin tornou-se num dos primeiros artistas a defender esta característica da arte, através da publicação das *Sete lâmpadas da arquitetura*, mais concretamente o capítulo da *Vida*, no qual se aborda precisamente este tema. Motivado pelas suas ideias, William Morris fundou o movimento *Arts & Crafts*, através do qual procurava aliar o trabalho artesanal à prática artística. No entanto, apesar da pertinência que pudessem ter as suas ideias, e por mais razoáveis que fossem as motivações políticas de carácter social, Morris viria a comprovar a impraticabilidade da sua teoria por razões económicas.

103 - John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit., p.142

104 - Idem, p.142

105 - Idem, p.146

106 - Idem, p. 149

107 - Idem, p. 148

108 - Idem, p. 149-150

Fig. 105 - Catedral de Nossa Senhora de Rouen, França



106



107

Para Morris, a verdadeira arte deve ser ‘feita pelo povo e para o povo, como uma benção para quem a faz e para quem a desfruta’. Contudo, Morris não conseguiu alcançar o que acreditava, uma vez que os produtos eram realizados manualmente, eram mais custosos e somente acessíveis aos ricos. Com isso, a firma não teve grande sucesso, sendo, portanto dissolvida em 1874, quando somente Morris era proprietário dos laboratórios.¹⁰⁹

Contudo, ao contrário do que defendiam John Ruskin e William Morris, o desenvolvimento da indústria mecânica foi de tal forma exponencial que se tornou inevitável procurar compreender de que forma poderia a arte inclui-lo na sua produção. Neste contexto surgiria em 1919 a escola Bauhaus, que marcou a prática da arquitetura, sobretudo em dois aspetos. Por um lado, através da recuperação do trabalho intercalar entre as artes visuais, e por outro pela utilização da máquina na sua execução. Este último aspeto tornou possível a cooperação entre a máquina e o artista, que deixa de usá-la somente para a produção em cadeia e passa a utilizá-la como *extensão da mão*. Surgiu assim uma oportunidade de reaproximar a processo intelectual da produção, reafirmando os valores originalmente presentes na obra artesanal. Tal como o historiador de arte Giulio Carlo Argan constatou, a arte sempre esteve interrelacionada com a técnica, pelo que seria estranho tentar conceber um tipo de arte desligada dos processos de produção atuais. Da mesma forma, seria prejudicial à prática artística deixar-se reger somente por fatores relacionados com a tecnologia.

Desprezado durante séculos, o artesanato deve, pelo contrário ser considerado na sua perspetiva correta, como momento de produção de peças únicas precedendo as séries da indústria: um fenómeno histórico relacionado não só com a produção artística, mas também com a vida económica e social. Também as artes chamadas puras estão ligadas a uma especialização técnica e a um momento manual e operativo que hoje parece impossível separar do momento (genial) da ideação. Ativas durante séculos, as diversas tradições técnicas parecem sofrer uma clivagem no nosso século, em que o único problema será o de superação das técnicas profissionais. Nos atos artísticos, a técnica representa o momento em que se revela o ‘homo faber’ que intencionalmente produz arte e se apresenta quase sempre como um fenómeno passível de atualização e ligado ao ‘progresso’: distingue-se por isso da ideação artística que exclui esse conceito. Algumas técnicas tiveram momentos de grande sucesso (pense-se no mosaico ou na arte cerâmica) alternando com momentos de decadência; outras continuam a manifestar-se, mas aplicadas a outros campos. Enfim, apesar do progresso objetivo, algumas técnicas (pense-se nos trabalhos em vidro) baixam de qualidade e esgotam-se como facto estético.¹¹⁰

A integração do trabalho manual está presente de duas formas distintas na obra de Rafael Moneo. Por um lado, na execução artesanal de alguns dos elementos construtivos, e outra, através da inclusão de obras de arte. Se na primeira vertente utiliza a técnica artesanal como forma de explorar o humanismo por detrás da origem de cada uma das técnicas construtivas, na segunda recorre a elementos de carácter excecional como meio de enriquecimento da dimensão artística de cada uma das obras.

Apesar da presença da construção artesanal se observar em várias das suas obras, é especialmente decisiva no processo de conceção da extensão do Museu do Prado (Madrid), pelo papel determinante que nele tiveram os artesãos. Esta obra é o resultado do trabalho de conceção de Rafael Moneo e de execução de especialistas como o estucador Oriol García e o pedreiro Juan Carralón, cujos conhecimentos e experiência prática acerca de técnicas tradicionais se demonstraram decisivos na concretização e, inclusivamente, potencialização das ideias arquitetónicas. *O primeiro que surpreende ao entrar no novo edifício é o vermelho sangue que*

109 - Gabriella Paula Borges, “William Morris”, 2009. Disponível em <https://thaa2.wordpress.com/2009/07/24/william-morris/>

110 - Giulio Carlo Argan e Maurizio Fagiolo, “Guia de história de arte”, Editorial Estampa, Lisboa, 1994 ,p. 108

Fig. 106 - Hall de acesso a auditório, Ampliação do Museu do Prado, Rafael Moneo

Fig. 107 - Retrato de D. Carlos IV, 1789, Museu do Prado, Goya



108



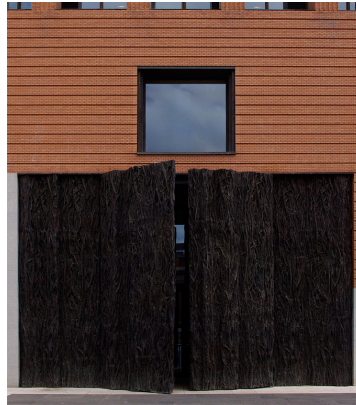
109



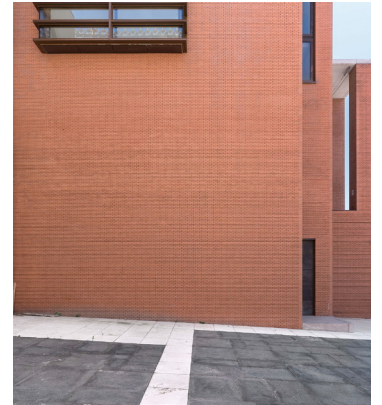
110



111



112



113

se estende desde a parede curva do auditório para as outras zonas (fig.106). Na verdade, imita o vermelho pompeano que sobreviveu às cinzas do Vesúvio. Oriol Garcia é o mestre estoquista capaz de conseguir as cores, brilhos e texturas que Moneo encontrou no quadro de Goya (fig.107) (...) Garcia e a sua oficina empregaram técnicas antigas misturando areia de mármore, cal aquosa e pigmentos, 'porque assim durará eternamente' (Oriol García). (...) A pedra de calcário de Colmenar assegura que se manterá em pé durante séculos. 'É uma pena que já não se façam mais obras deste tipo, porque no fim são as que perduram. O tempo passará e elas continuarão'(Juan Carralón).¹¹¹

A circunstância de inserção do novo volume num complexo existente marcado pelo desenho classicista, coloca o arquiteto perante questões não só de contextualização formal – tal como a composição dos alçados, que será analisada –, mas também no âmbito da materialidade, que se traduz num paralelismo entre os materiais dos volumes pré-existentes com os empregues na nova construção. Tendo a obra de Aldo Rossi como uma referência incontornável na relação da arquitetura contemporânea com tipologias pré-existentes, Moneo revelou de que forma a – no mínimo, a sua teoria – influenciou o seu pensamento arquitetónico (nota 10).

Acredito firmemente que sou o arquiteto que seguiu o Rossi mais fielmente, mais do que o próprio – começa por constatar Moneo, numa entrevista ao Público – Rossi está muito presente na minha educação depois de me formar como arquiteto. No que diz respeito ao que entendo que ele queria dizer, no que diz respeito à cidade. Eu pretendia efetivamente entender o que as suas palavras queriam dizer. Não a força poética e convincente das suas palavras, mas a sua proposta teórico-construtiva. Vejo-me muitas vezes a seguir o que entendo que era o seu modo de pensar. Mais até do que o que foram algumas das suas últimas obras. Nos últimos 15 anos, Rossi vai sentindo que o modo como se produzia arquitetura não dava lugar a que os seus princípios se manifestassem. Faz então um salto para uma arquitetura de imagens. Afinal resta apenas isso, o controlo do arquiteto está só nesses rostos vazios. E a esse aspeto eu resisti sempre. Vejo muitas vezes as minha obras a responder não ao que Rossi fazia como arquiteto, mas ao que Rossi dizia como teórico.¹¹²

Partindo do pressuposto da influência rossiana sobre esta obra de Moneo, parecem ser incontornáveis as semelhanças entre Museu Bonnefanten e a extensão do Museu do Prado. Ainda que, eventualmente, de forma inconsciente, ambos os museus partilham as mesmas referências formais do desenho classicista e recorrem aos mesmo materiais. Ambos os conjuntos volumétricos são revestidos pela cor avermelhada do tijolo, marcados por uma fenestração ritmada em vãos envidraçados regulares – subsegmentados pelo reticulado formado pelos caixilhos – onde o quadrado ocupa um lugar proeminente entre as formas geométricas (fig.108 e 111). Ambas as obras são vivificadas pelas esculturas de portões concebidas por artistas plásticos (fig.109 e 112), e *construídas a partir de materiais tradicionais – tijolos, pedra e madeira*¹¹³ (fig. 110 e 113).

Nota 10 - A mencionada proposta “teórico-construtiva” de Aldo Rossi consiste na sua teoria acerca do papel da arquitetura à escala urbana, exposta na sua obra “A arquitetura da cidade”. “A cidade, objeto deste livro, é nele entendida como uma arquitetura.” – introduz Rossi nesta obra – “Ao falar de arquitetura não pretendo referir-me apenas à imagem visível da cidade e ao conjunto das suas arquiteturas, mas antes à arquitetura como construção. Refiro-me à construção da cidade no tempo. Considero que esse ponto de vista, independentemente de meus conhecimentos específicos, pode constituir o tipo de análise mais abrangente da cidade; ela remete ao dado último e definitivo da vida da coletividade: a criação do ambiente em que esta vive.” (Aldo Rossi, “A arquitetura da cidade”, Martins Fontes, São Paulo, 2001.)

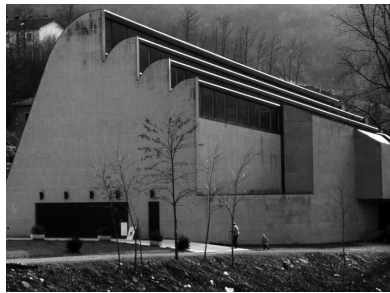
111 - Beatriz Portinari, “Los artesanos de la reforma”, El País, Madrid, 2007. Disponível em https://elpais.com/diario/2007/04/28/cultura/1177711207_850215.html (tradução livre do autor da dissertação)

112 - Jorge Figueira e Rafael Moneo, “Rafael Moneo: ‘A cidade é o museu’”, Público, 2014. Disponível em <https://www.publico.pt/2014/09/26/culturaipilon/noticia/a-arquitectura-deve-ser-feita-a-partir-da-cidade-1670453>

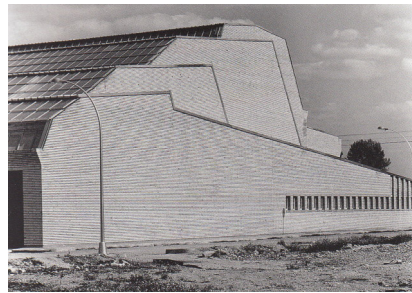
113 - Luke Fiederer, tradução de Eduardo Souza, “Clássicos da Arquitetura: Bonnefantenmuseum / Aldo Rossi”, Archdaily, 2016. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/801810/classicos-da-arquitetura-bonnefantenmuseum-aldo-rossi>.

Fig. 108-110 - Museu Bonnefanten, Aldo Rossi

Fig. 111-113 - Ampliação do Museu do Prado, Rafael Moneo



114



115



116

Ante a questão acerca da utilização das velhas técnicas artesanais na pedra, no bronze, na madeira, no estuque, até no uso do tijolo¹¹⁴ nesta obra, Rafael Moneo demonstrou uma certa predileção por este último, já que o considera aquele em que o trabalho manual é mais explícito.

*O tijolo é um material de certo modo ligado ao artesanato, e o artesanato esteve ligado à arquitetura até há pouco tempo. Foi o século XX que desterrou ou pode prescindir do trabalho artesanal, e enterrou também muitos dos atributos da arquitetura tradicional.*¹¹⁵

O reconhecimento demonstrado acerca das qualidades inerentes à produção artesanal, traduzem-se na utilização não só do tijolo em edifícios como o da seguradora Helvetia, em Sevilha, na Sede do Banco Bankinter, em Madrid, ou no Museu Nacional de Arte Romana de Mérida, mas também de outras alvenarias. A sua arquitetura parece conjugar as temáticas arquitetónicas contemporâneas – tais como a clareza formal e a exploração da materialidade – com o valor dos materiais tradicionais. Na sua primeira obra de destaque, a fábrica Diestre, em Saragoça, *ajusta o espaço aos diversos usos fabris sobrepondo volumes crescentes que culminam na grande nave de montagem. A utilização artesanal do tijolo e a qualidade do desenho nos detalhes relembram Aalto.*¹¹⁶ (fig.114 e 115) Dir-se-ia que assim estabelece um certo paralelismo com o seu comentário exposto em *Inquietude teórica e estratégia projetual*, acerca da casa de Hebelstrasse, de Herzog & Meuron, onde põe em evidência o encanto resultante da cooperação entre elementos vernaculares e a liberdade extrema das formas contemporâneas (fig.116).

*Uma vez mais a eleição do material é crucial: a ele confia-se não só o carácter, mas também a aparência, a fisicalidade que dá aparência ao construído. Veja-se, pois, quanto o modo de construir resolve de uma vez maciços e vãos (...). Nesta ocasião madeira – mas uma madeira mais ligada ao passado, à tradição artesanal, como de modo bem patente revelam os pilares tornados elementos iconográficos chave – a casa de Hebelstrasse deve aos pilares torneados – elementos ambíguos, seja onde for que os faça – a sua imagem. A eles também, possivelmente, deve-se um certo aspeto arcaico, primário, primitivo, atemporal, desde logo alheio a estilos e maneiras a que chamamos modernos. A casa parece oferecer-nos, como em outras ocasiões, uma lição – genérica, universal – de como construir, que é como aquela condição genérica onde parece encontrar-se com o passado, o que nos permite introduzir a alusão ao arcaísmo. Mas este antigo sabor a arcaico está, naturalmente, neutralizado pelo modo como se manipula o plano horizontal mais alto, o telhado. Herzog & De Meuron manejam-no dando prova de uma extrema liberdade que pouco tem que ver com a puritana exibição de uma construção imaculada que a casa demonstra. Pode ser que nesta inconsistência resida o encanto.*¹¹⁷

Retomando o projeto da extensão do Museu do Prado, repare-se na importância que teve o portal concebido pela artista Cristina Iglesias para a incorporação da produção industrial e do trabalho manual tradicional propriamente dito. Diferentes intervenções tiveram um carácter concetual e ideológico importante como as intervenções da escultora Cristina Iglesias (cujas portas presidem a entrada principal do edifício). Denotamos, assim, na obra de Moneo uma forma particular de considerar a temática do trabalho manual, segundo o seu *desejo de enriquecer a arquitetura com uma notável contribuição das outras artes visuais.*¹¹⁸ Tal como a escultora Cristina Iglesias opta pelo bronze para a escultura da porta de entrada da nova extensão do museu, o mesmo material dá forma aos painéis e esculturas incluídas nas mais diversas obras de Rafael Moneo, tais como na sede do Banco Bankinter. Esta obra conta com a colaboração do artista Julio López Hernández para a conceção dos painéis que encimam a fachada, como meio

114 - Beatriz Portinari, “Los artesanos de la reforma”, El País, Madrid, 2007. Disponível em https://elpais.com/diario/2007/04/28/cultura/1177711207_850215.html (tradução livre do autor da dissertação)

115 -Idem

116 - “Obra y biografía de Rafael Moneo”, Arte España. Disponível em <http://www.artespana.com/rafaelmoneo.html>

117 - Rafael Moneo, “Inquietud teórica y estrategia proyectual : en la obra de ocho arquitectos contemporáneos”, op. cit. , p. 20 (tradução livre do autor da dissertação)

118 - Rafael Moneo, “Remarks on 21 works”, op. cit., p.57 (tradução livre do autor da dissertação)

Fig. 114 - Igreja da Assunção de Maria, Riola di Vergato, Alvar Aalto

Fig. 115 - Fábrica de Diestre, Saragoça, Rafael Moneo

Fig. 116 - Casa de Hebelstrasse, Herzog & De Meuron



117



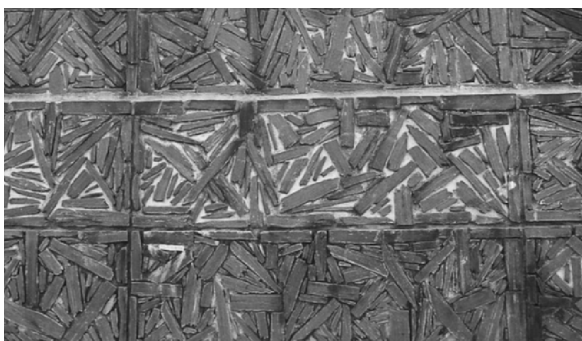
118



119



120



121



122

de enobrecimento deste alçado, conseguido através da execução manual das peças, mas também pela união entre os vãos dos dois pisos superiores, cujo resultado é a simulação de um duplo pé-direito (fig.117). Da mesma forma, são aplicados painéis de bronze de baixo-relevo na entrada do edifício da Seguradora Helvetia, em Sevilha, procurando evocar a importância do trabalho artesanal.

*Conscientes de que o trabalho manual estava já em franca decadência no último quarto do século XX – e que havia inclusivamente quem poderia considerar a sua presença como anacrónica –, há que compreender que a sua incorporação foi um gesto voluntário.*¹¹⁹

A escultura de peças em bronze está também presente nas várias obras dispersas ao longo da estação ferro carril de Atocha – tais como *noite e dia*, de Antonio Lopez Garcia (fig.118) –, assim como o Centro de Arte e Natureza em Huesca acolhe no espaço exterior a escultura *Los novios*, de Joaquín García Donaire (fig.119). A catedral de Los Angeles conta com os trabalhos dos artistas Robert Graham e Christopher Slatoff, onde se incluem ainda peças como as tapeçarias de John Nava. Outras obras de natureza distinta dialogam igualmente com os espaços concebidos por Moneo, tais como a pintura de Pablo Palazuelo no tecto de entrada da sede do banco Bankinter (fig.120), o retábulo abstrato de Javier Alkain e o tapete desenhado por Chillida para a Igreja de Iesu. Destaca-se ainda pela sua relação, de certa forma, mais intimista na relação entre escultura e arquitetura, a influência que a obra *Walking and marking*, de Richard Long, desempenhou na conceção da superfície dos muros que ladeiam as plataformas do Palácio de Congressos e Auditório Kursaal (fig.121 e 122), que, além disso, evoca a técnica construtiva manual (nota 11).

*Usei as matérias-primas do mundo, – comenta Richard Long acerca desta peça – não fabricadas, produzidas pela mão do homem.*¹²⁰

Continua-se hoje a debater a pertinência do trabalho manual recorrendo a técnicas tradicionais, rudimentares relativamente à indústria contemporânea, já que, de uma forma geral, não parece que se tenha ainda conseguido retomar a *Vida* que existe nas obras artesanais. A questão que se levanta é como poderemos manter a unidade entre a arte e a técnica, incorporando os processos industriais próprios da contemporaneidade, mas considerando o valor do trabalho manual? O que se tem demonstrado é que a resposta vem através da inclusão do trabalho manual, optando por uma colaboração mais estreita entre o arquiteto e os construtores e/ou com outros artistas, como condições necessária para a conceção de obras arquitetónicas suficientemente consistentes. Este poderá ser, não só uma garantia da marca humanista na arquitetura, como uma forma de religar a arquitetura contemporânea àquela que a antecedeu. De certa forma, tal seria retomar umas das motivações apropriada por uma das obras mais icónicas do início do movimento moderno, o pavilhão de Barcelona, de Mies van der Rohe.

*De facto, é realmente uma das poucas manifestações do espírito contemporâneo que justifica a comparação com a arquitetura do passado, – Comenta Philip Johnson acerca da obra de Mies van der Rohe – e é lamentável que tenha existido somente por uma temporada. Aqui (no pavilhão alemão, em Barcelona), pela primeira vez, Mies (...) incorporou muitas das características das suas obras anteriores, tais como a insistência no trabalho artesanal (...).*¹²¹

Nota 11 - Segundo as próprias palavras de Moneo, “os muros que definem o perímetro das plataformas construíram-se com elementos pré-fabricados de betão, nos quais ficariam encastrados uma série de alvenarias de ardósia. (...) O facto de que as obras de Richard Long também estiveram presentes no desenho destas peças é algo que convirá referir.” (p. 383, 21w)

119 - Idem, p. 145-147

120 - Richard Long e Martin Gayford, “Richard Long interview: free spirit of the hitchhiker generation”, The telegraph, BST, 2009. Disponível em <https://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/5369329/Richard-Long-Heaven-and-Earth.html?image=2>

121 - Philip Johnson, Mies van der Rohe e outros, “Museum of modern art presents retrospective exhibition of the architecture of Mies van der Rohe”, Moma, New York, 1947. Disponível em https://www.moma.org/documents/moma_press-release_325576.pdf

Fig. 117 e 120 - Edifício Bankinter, Rafael Moneo e Pablo Palazuelo | Fig. 118 - “Noite e dia”, Antonio López García | Fig. 119 - “Los novios”, Joaquim Garcia Donaire | Fig. 121 - Kursaal, Rafael Moneo | Fig. 122 - “Walking and marking”, Richard Long



8. Memória

Contribuição para uma lógica de continuidade com o passado

*Estou convencido de que a arquitetura pode servir-se dos instrumentos da modernidade sem abandonar o respeito e a continuidade com o passado.*¹²²

Rafael Moneo



124

Desde o século XIX que surgiu na arquitetura a vontade de tornar-se reflexo da sociedade em se insere. A procura do *zeitgeist* (nota 12) visa materializar as particularidades de cada época, e tal implica o conhecimento daquilo que o antecede, porque só através dessa leitura se poderá compreender a origem da arquitetura contemporânea. Ora, essa leitura torna-se consequente na medida em que uma obra dialoga com os seus antecedentes, quer seja através da técnica ou da forma.

*Uma iniciação arquitetónica inclui atualmente, na minha opinião, uma forte familiaridade com a história – uma história que já não é um depósito de formas ou um atelier de estilos, mas que simplesmente oferece o material para pensar-se a evolução da arquitetura, assim como a maneira com a qual os arquitetos trabalhavam no passado.*¹²³

A Casa da Música, no Porto, poderia ser usada como um exemplo da procura do carácter *intrigante, inquietante e dinâmico*¹²⁴ que possivelmente caracteriza a sociedade contemporânea (fig.124). Contudo - ainda que considerando a sua vocação de ícone urbano – não deixa de se caracterizar como uma obra solitária, separada no espaço – pela sua descontextualização relativamente às tipologias habitacionais adjacentes – e no tempo, pelo que corre o risco de se tornar um objeto marginalizado.

A continuidade da arquitetura no tempo, pode implicar não só uma relação com o edificado pré-existente, mas também a consideração da possibilidade de se relacionar com a arquitetura futura. Se há dois ou três séculos atrás, a arquitetura habitacional era pensada para servir várias gerações – tal como Ruskin a defendeu – hoje tal raramente parece acontecer. Talvez pelo facto de as situações profissionais e familiares serem cada vez mais instáveis, a arquitetura habitacional tende a privilegiar a capacidade de flexibilidade dos espaços, em detrimento da sua perduração no tempo. De facto, deixou de fazer sentido construir arquitetura para que dure *quatro ou cinco séculos*.¹²⁵ Por outro lado, a reabilitação é um dos temas mais recorrentes na arquitetura contemporânea. Enquanto o século XX, principalmente após a segunda guerra mundial, foi fortemente marcado pela construção em grande escala, o século XXI, assinalado por excedente de construção em torno de grandes metrópoles, tem vindo cada vez mais a reduzir a quantidade de construção, muitas vezes privilegiando a intervenção sobre o pré-existente.

Na lâmpada da memória, Ruskin debate sobre a questão da efemeridade na arquitetura, que, em grande parte, adviria da aceleração dos processos de produção industrial. Dentro deste assunto, aborda temáticas como o mencionado reflexo das características de uma época na sua arquitetura, a capacidade de perduração de uma obra no tempo, as consequências da ação do tempo sobre o edifício e alerta ainda para o perigo do pitoresco na arquitetura, a que associa a reabilitação e a ruína artificial.

Relativamente à questão do *zeitgeist*, estabelece-se uma analogia entre a arquitetura e a poesia, pelo facto de ambas espelharem fases concretas da história das nações, traduzindo fenómenos e acontecimentos concretos, que dificilmente compreender-se-iam na sua essência, se documentados de forma meramente esquemática. Bastaria pensar na ideia formada acerca da época dos descobrimentos portugueses através da leitura dos Lusíadas, comparativamente ao estudo de documentos e registos do século XVI. Sem a força da expressividade, o entendimento da realidade daquela época seria provavelmente distinto. Assim sendo, Ruskin considera que é um dever da arquitetura nacional, por um lado, *tornar a arquitetura atual, histórica*, isto é, defender a sua durabilidade no tempo; e, por outro, *preservar, como a mais preciosa das heranças, a arquitetura dos tempos passados*.¹²⁶ Particularmente no que diz respeito à tipologia habitacional, defende uma construção cuja durabilidade e permanente manutenção permitam a sua resistência a várias gerações, como prova de respeito pelo trabalho dos arquitetos e construtores. Aliás, Ruskin apresenta a ação do tempo como uma mais valia, como

Nota 12 - “Zeitgeist” é uma palavra utilizada em alemão para designar o “espírito da nossa época”. É usada pelo arquiteto Nuno Portas no livro “Arquivo Geral e Real de Navarra”, como referência a uma das motivações demonstradas por Rafael Moneo ao longo da sua obra, mais concretamente, em relação ao arquivo.

122 - Rafael Moneo, “Elogio de la luz - Rafael Moneo, coraje y convicción”, RTVE, 2013, min. 2:10

123 - Rafael Moneo, “The Solitude of Buildings”, Aula Magna, Kenzo Tange Visiting Professor Chair, Harvard University Graduate School of Design, 1985. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/626120/a-solidao-dos-edificios-rafael-moneo> (traduzido por Igor Fracalossi).

124 - “A obra”, website da Casa da Música. Disponível em <http://www.casadamusica.com/a-casa-da-musica/a-obra/>

125- John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit, p.183

Fig. 124 - Casa da Música, Porto, OMA



125



126

uma prova da sua consistência, que lhe conferirá a maturidade necessária. Como tal, *não se poderá considerar um edifício como estando no seu auge até que quatro ou cinco séculos o tenham atravessado.*¹²⁵

*(...) quando construímos, pensemos que construímos para sempre. Que não seja para o prazer presente, nem apenas para o uso atual (...) Pois, de facto, a maior glória de um edifício não está nas suas pedras, ou no seu ouro. A sua glória está na sua Idade, e nesse sentido profundo da alta voz, da observação atenta, da misteriosa empatia, não na aprovação ou condenação, que sentimos em paredes que foram há muito lavadas pelas ondas passageiras da humanidade.*¹²⁷

Desde os finais do século XVIII existiu um certo deslumbramento pelas ruínas artificiais, sobretudo usadas no jardim inglês, como antecipação da passagem do tempo sobre o edificado. De facto, hoje denota-se um certo fascínio pela sublimidade da ruína em várias obras de pintores daquela época, tais como Hubert Robert e Giovanni Paolo Panini (fig.125 e 126). Todavia, Ruskin demonstra-se adverso a este tipo de conceções artificiosas, considerando que *o pitoresco é, neste sentido, sublimidade parasita*¹²⁸, assim como considera um certo modo de reabilitação como um forçoso retorno ao passado.

*O restauro, assim chamado, é a pior maneira de destruição. (...) Não nos deixemos enganar neste importante tema; é impossível, assim como é impossível ressuscitar dos mortos, restaurar algo que foi outrora grande ou belo na arquitetura.*¹²⁹

Contudo, tal não significa que Ruskin fosse adverso a qualquer forma de restauração do edificado, mas que consideraria um modo de intervenção sobre o edificado que procurasse um mero retorno ao seu estado inicial, ignorando por completo a sua idade e os contextos particulares de cada uma das suas fases de desenvolvimento – conceção, construção e degradação –, como um meio de dissimulação na arquitetura. Aliás, graças ao contributo de autores como o próprio Ruskin, Cesari Brandi e Violet Le Duc, a reabilitação tem vindo a desenvolver-se com base nesta premissa, considerando que *o restauro deve permitir o restabelecimento da unidade potencial da obra de arte, sem produzir um falso histórico ou um falso artístico e sem anular os traços da passagem da obra de arte pelo tempo.*¹³⁰

Considerando que a arquitetura contemporânea se depara com uma grande quantidade de edificado devoluto que hoje preenche as cidades, a abordagem deste tema tornou-se incontornável dentro do panorama de análise à obra de Rafael Moneo. Através dela tentar-se-á perceber como pode a arquitetura contemporânea dignificar o trabalho dos seus antepassados, contribuindo para uma lógica de continuidade com aquela que a antecede e, simultaneamente, defender a sua preservação para usufruto das futuras gerações. Assim sendo, será abordado o diálogo entre a construção contemporânea e a pré-existente como tema central - seja através da assimilação de formas, técnicas ou materiais comuns - tal como reconhecemos no Museu Nacional de Arte Romana, em Mérida, - seja através da intervenção direta sobre o construído antepassado, que implica determinadas medidas de restauro e preservação da arquitetura herdada, seja de carácter patrimonial ou não, tal como acontece no Arquivo Geral e Real de Navarra, Pamplona.

Museu Nacional de Arte Romana

O Museu Nacional de Arte Romana é uma obra contemporânea cujo resultado provém em grande parte do estudo de Rafael Moneo acerca dos métodos construtivos romanos e conceitos arquitetónicos inerentes. Com o objetivo de planear um edifício perfeitamente enquadrado na atualidade e que simultaneamente pudesse envolver os visitantes numa atmosfera semelhante à da época de ocupação romana, surgiu um edifício que, por isso, se torna ele mesmo um monumento romano (fig.127 e 128).

126 - John Ruskin, “The seven lamps of architecture”, op. cit, p.169-170

127 - Idem, p.176-177

128 - Idem, p.185

129 - Idem, p.179

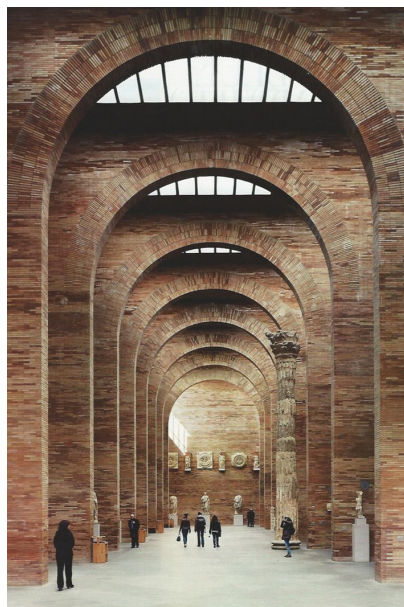
130 - Paul Philipot, “Restoration from the Perspective of the Humanities”, Getty Conservation Institute, 1996.

Fig. 125 - “Vista de Ripetta”, 1766, Hubert Robert

Fig. 126 - “Un capriccio di rovine romane con il Sermone di San Pietro”, Florença Giovanni Paolo Panini



127



128

Construir sobre o construído, sobre um solo densamente ocupado pelas ruínas era a tarefa que se nos encomendava. Mas que fazer com aquelas ruínas? Com frequência, na arquitetura contemporânea opta-se por manter as ruínas intactas, construindo uma fábrica poderosa que salte sobre elas, valendo-se de grandes luzes, usando as técnicas das de que hoje se dispõe. Tal resposta foi imediatamente excluída já que implica considerar as ruínas somente como material para contemplação, inerte e alheio por completo ao que iam ser as novas construções. (...) A alusão imediata e evidente à civilização romana parecia pouco menos do que inevitável para construir um museu no qual encontrassem acomodação os restos romanos.¹³¹

Com esta premissa, o projeto para o museu veio a desenvolver-se em torno de uma simbiose entre princípios da arquitetura antiga romana e *interesses formais dos arquitetos na primeira metade do século XX*.¹³² Através da alternância de elementos construtivos, materiais e conceitos espaciais, gera-se uma obra profundamente enraizada na sua história local, capaz de transmitir um conjunto de experiências e ensinamentos que participam na didática própria de um museu. O primeiro passo decisivo na conceção do projeto foi a adoção de um sistema construtivo romano que tornasse possível a geração da forma e escala arquitetónicas associadas a essa época.

O desejo de recordar e evocar o passado romano apenas poderia ser concretizado através do uso do sistema construtivo capaz de sugerir a escala dos espaços romanos. Portanto, o museu seria construído com um sistema de paredes paralelas tal como aqueles observados nos edifícios romanos. Mas qual seria a melhor forma de as dispor?¹³³

A orientação da estrutura do edifício foi definida pela perpendicularidade relativamente à Rua José Ramón Mérida, que lhe é adjacente, reforçando a sua relação com cidade contemporânea. O intencional contraste relativamente à disposição planimétrica das ruínas determinou à partida que seria o sistema construtivo o principal factor que garantiria a desejada simpatia e proximidade¹³⁴ entre o romano e o moderno, e não tanto a relação formal ou geométrica que pudessem estabelecer entre si. O diálogo antagónico entre as duas partes demonstra-se dinâmico, mas também silencioso, pela harmonia obtida através da conjugação dos materiais e da completude entre os princípios espaciais utilizados no desenho das áreas expositivas.

A cripta é o espaço do museu que melhor ilustra a intenção de Moneo de cruzar ambos os modelos arquitetónicos, tanto pelo facto de que *o sistema de construção – muros de carga – seja o mesmo que o que utilizaram os romanos*¹³⁵ (fig. 129), como por apresentar um conjunto de detalhes construtivos como os *arcos de descarga e dintéis, não muito diferentes daqueles que desenhou Auguste Choisy na sua Arte de construir em Roma*.¹³⁶ (fig. 131 e 132). Todavia, a sua apropriação é intermediada pelo conceito modernista de abstração das superfícies, o que leva Moneo a recalcar a clara distinção entre o que é ruína e o que é novo, salvaguardando a personalidade contemporânea do museu.

A cripta antecipa também o uso quase literal que no novo museu se faz dos detalhes construtivos romanos. (...) Há uma tentativa de fazer notar o carácter abstrato que os materiais assumem na arquitetura. Não se pode dizer que as paredes de Mérida sejam uma fiel reprodução dos precedentes sistemas construtivos. As fábricas de tijolo romano sempre exibiram umas juntas mais espessas do que aquelas pouco mais do que inexistentes com as que se trabalhou em Mérida. O desejo de fugir da literalidade pode ver-se no propósito deliberado de eliminar a junta. A falta de juntas iria converter a parede na pura presença que tem o barro cozido, num suporte neutro para as peças arqueológicas, numa parede de tijolo não contaminada em que os fragmentos romanos encontram uma moldura adequada.¹³⁷

131-Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.105-106 (tradução livre do autor da dissertação)

132 -Idem, p.111

133 - Idem, p.107

134 - Idem, p.107

135 - Idem, p.129

136 - Idem, p.109

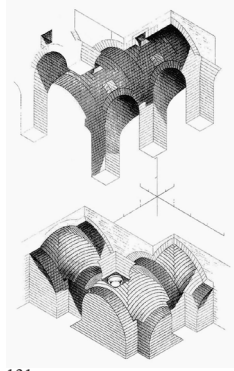
Fig. 127 e 128 - Arcos romanos pré-existent e contemporâneos (respetivamente), Museu Nacional de Arte Romana, Mérida, Rafael Moneo



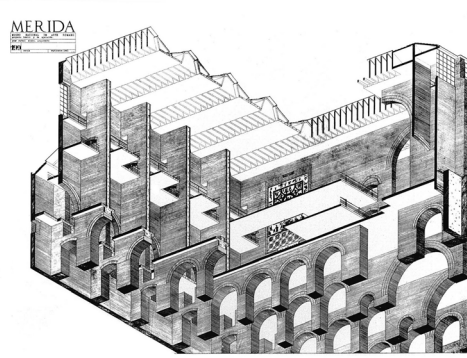
129



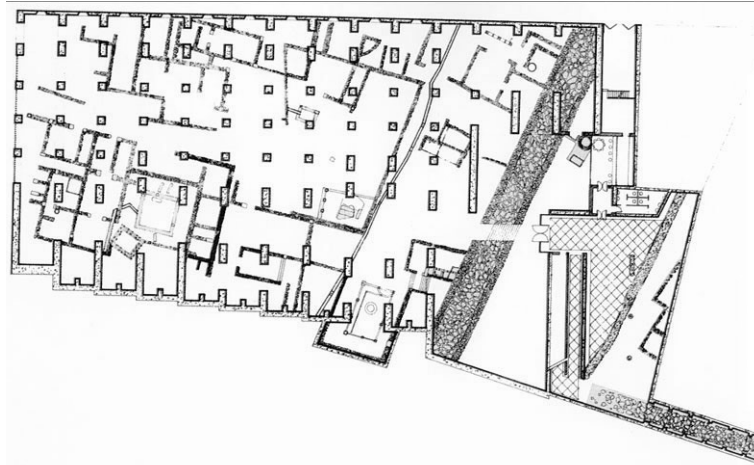
130



131



132



133



134

Se na cripta parece predominar a arquitetura romana, no nível superior surgem novos elementos modernistas como a lajeta quadrangular de betão (fig. 130) e a espacialidade baseada em princípios como a *virtualidade* -relativa à abstração - e *frontalidade, promenade arquitetural e planta livre*.¹³⁸ Além do sistema construtivo adotado estar imediatamente associada à escala monumental romana, a regularidade dos contrafortes torna possível a conceção de um espaço onde se assumem estas quatro realidades.

Para além da já mencionada abstração das superfícies de tijolo, Moneo considera a nave principal como um elemento alegórico, *um espaço abstrato, inatingível, definido somente pelo rigoroso traçado dos arcos, que dá em última estância, razão àquele vazio a que se dá fim e remate com um plano vertical que suporta os fragmentos do antigo fórum da cidade, pondo assim, de manifesto, mais uma vez, a importância que a visão frontal tem na geração da forma*.¹³⁹

Esta *frontalidade* é também parte integrante do percurso definido ao longo espaço expositivo, já que as *peças de maior valor* ali expostas são uma forma de atrair os visitantes, enquanto as naves perpendiculares acolhem as coleções com maior interesse para os especialistas. O percurso fluído ao longo dos espaços e a relação existente entre qualquer uma das áreas expositivas e a *nave virtual* permite o reconhecimento de uma conceção espacial segundo os princípios modernistas, nos quais se baseia uma boa parte da arquitetura contemporânea. De facto, este espaço comprova a possibilidade de gerar uma atmosfera evocadora de uma época antepassada, sem perder a flexibilidade e fluidez espaciais que a arquitetura contemporânea herdou do movimento moderno.

A consideração conjunta das plantas (fig.133) permitir-nos-ão sustentar que a arquitetura do museu não é alheia às noções já mencionadas de planta livre e 'promenade architectural'. (...) O sistema de paredes jogaria o papel de retícula neutra lecorbusiana sobre a que se produziriam o que chamamos plantas. Mas no caso de Mérida o que dita o que vão ser as plantas – os planos horizontais – é o movimento, a promenade arquitetural que começa no acesso e que, com a ajuda de visões antecipadas do que será o museu, propícia a descida por uma rampa que desemboca numa passarela que dá acesso ao museu (...). A alusão feita a tais questões (...) leva-nos a dizer que se bem que a atmosfera, o mundo figurativo, não ilude a referência ao romano, o mecanismo de composição arquitetónico é o que reclamavam os tempos.¹⁴⁰

O Museu Nacional de Arte romana assume o papel de veículo da história da cidade de Mérida recorrendo ao pensamento da arquitetura contemporânea. O diálogo entre a espacialidade e materialidade modernistas e o sistema construtivo romano deram origem a uma obra capaz de transmitir ensinamentos de carácter histórico e arquitetónico, ao mesmo tempo que se assumiu como uma peça única, passível de ser herdada com um exemplo fidedigno da arquitetura contemporânea.

É, na verdade uma experiência singular e única ver as ruínas entrarem na cidade, perderem-se nas paredes que limitam o museu. Ali, a cidade que foi torna-se-nos evidente. O Museu tornou o passado numa realidade viva através de uma arquitetura que dá continuidade à utilização do local através dos tempos ¹⁴¹ (fig. 134).

137 - Rafael Moneo, "Apuntes sobre 21 obras", op. cit., p.109 (tradução livre do autor da dissertação)

138 - Idem, p.129

139 - Idem, 133

140 - Idem, p.115

141 - Idem, p.118

Fig. 129 - Cripta do Museu Nacional da Arte Romana, Rafael Moneo

Fig. 130 - Piso superior do Museu Nacional da Arte Romana, Rafael Moneo

Fig. 131 - Axonometria de um edifício romano, Auguste Choisy

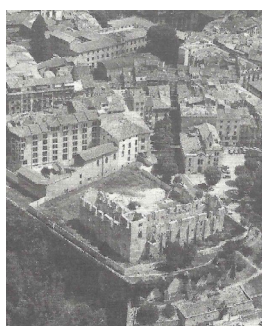
Fig. 132 - Axonometria do Museu Nacional de Arte Romana, Rafael Moneo

Fig. 133 - Planta da cripta do Museu

Fig. 134 - Exterior do Museu Nacional da Arte Romana, Mérida



135



136



137

Arquivo Geral e Real de Navarra

Passe-se então para o Arquivo Geral e Real de Navarra (fig. 135), abordado como um exemplo de relação direta entre a ruína e a construção contemporânea. Trata-se de um projeto de recuperação e ampliação do antigo Palácio dos reis de Navarra, com o objetivo de albergar toda a documentação do antigo Parlamento de Navarra e seu conselho, a partir do final do século XV até 1836. O facto de, por um lado, esta obra partir de uma ruína, e, por outro, de o seu programa implicar a construção de um novo volume que com ela dialoga, são motivo para a sua escolha como meio de ilustrar uma possível relação entre a arquitetura antepassada e a atual, abarcando três vertentes implícitas na sua prática: funcionalidade, técnica construtiva e semântica. Enquanto a função e técnicas construtivas de a cada um dos volumes – novo e antigo – são distintas, reforçando a personalidade individualista de cada um deles, a simbologia real/militar que justifica o conjunto volumétrico composto por ambos e, sobretudo, o material que os reveste, contribuem para a harmonia e diálogo entre o passado e a atualidade.

Comece-se por considerar a distribuição programática, como a questão funcional mais consequente nesta obra. Uma vez que o projeto partiu de um conjunto de ruínas, Rafael Moneo afirmou que o desafio partiu desde logo da consideração de uma eventual disfunção entre o novo programa proposto e a sua vocação original, não raramente constatada entre inúmeros casos da arquitetura contemporânea.

*A vontade de manter em pé velhos edifícios que perderam ou dispensaram a condição instrumental que tiveram, obriga com frequência a encontrar para eles um novo uso. Há quem afirme que um edifício se adapta a qualquer nova função. Como gostava de afirmar Aldo Rossi, é oportuno falar de “indiferença ante a função” quando se comprova que um edifício é capaz de assumir outros usos e práticas que não coincidem com aqueles para os quais foi criado. (...) Queria então afirmar que, relativamente à indiferença quanto à função que invade o mundo contemporâneo, há que fazer um esforço para encontrar qual é o uso, o programa mais adequado para o edifício que se pretende resgatar (...) Gostaria, portanto – e confesso-o desde o primeiro momento para evitar possíveis confusões – apresentar este projeto do Arquivo Geral e Real de Navarra como prova de que é mais fácil atuar sobre a arquitetura antiga se se trabalha com programas e usos apropriados.*¹⁴²

Portanto, a questão que se levanta é acerca da pertinência da ocupação do antigo palácio como arquivo real, à qual Moneo responde afirmativamente (fig. 136 e 137). A adequação entre a antiga e nova vocação deste edifício é considerada como uma importante premissa para o desenvolvimento das restantes vertentes de desenvolvimento projetual, já que, na sua ausência, *a arquitetura nos obriga a pagar um preço elevado tanto em termos de conforto material como em termos de estrita economia, uma vez que nem sempre os espaços recuperados são apropriados e as adaptações a altos – se não injustificados – custos de construção.*¹⁴³

*Uma vez convertido em ruína o que foi o palácio e sem o suporte iconográfico e documental necessário para poder levar a cabo um restauro, optar por um novo edifício que permitisse albergar um arquivo parecia acertado. (...) O edifício em que viveram os reis de Navarra iria ser o lugar onde conservar os documentos que relatam quem foram. Os documentos como novos ocupantes daquilo que foi o palácio, a memória do Palácio como presente. Trata-se de uma intervenção sem aparente alteração no que foi o uso do edifício. Uma intervenção sem mudanças substanciais na arquitetura, onde a memória convertida em realidade, tangível nos documentos, ocupava o espaço de que dispuseram um dia as pessoas que os geraram.*¹⁴⁴

Assim se decidiu que o antigo Palácio seria recuperado – dentro das limitações inerentes ao facto de estar bastante deteriorado e de não possuir a documentação relativa ao seu projeto original – e um novo volume, de alguma forma, faria parte deste complexo. Moneo optou por afirmar

142 - Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p. 533 (tradução livre do autor da dissertação)

143 - Idem, p. 531

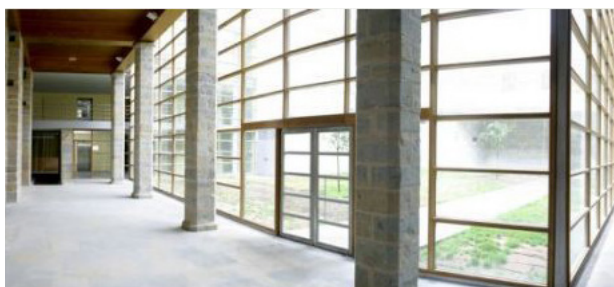
144 - Idem, p. 535

Fig. 135 - Arquivo Geral e Real de Navarra, Rafael Moneo

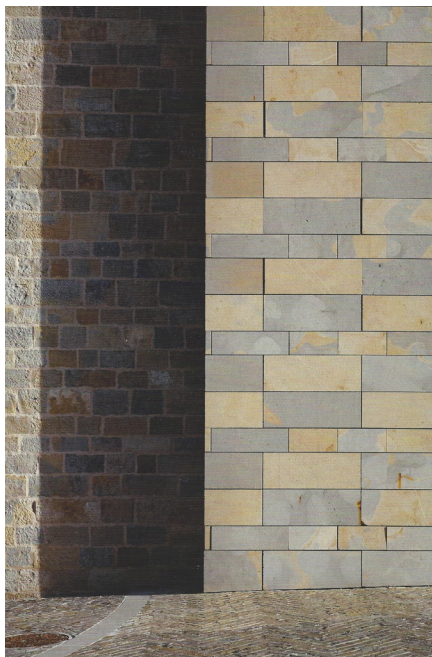
Fig. 136 e 137 - Ruínas do antigo Palácio dos reis de Navarra



138



139



140



141

o carácter próprio de cada um dos edifícios, assumindo as diferenças técnicas e formais entre a arquitetura contemporânea e a do século XII. No mesmo sentido, o palácio acolheria *as funções administrativas e académicas, enquanto a nova construção receberia as câmaras dos arquivos* (fig. 138). Tais opções demonstram uma vontade de defender ambos os edifícios como reflexo da sua própria época, sem omitir aquilo que os distingue e fugindo a qualquer forma de mimetismo.

Considerando as ruínas como a única herança da arquitetura precedente, Moneo teria de optar um modo de as recuperar que não fosse alheio à sua forma original, mas que, ante a falta de dados, pudesse ser feita com uma certa versatilidade. Como documento fundamental acerca de conservação e restauro de monumentos e sítios, é importante considerar que na Carta de Veneza determina-se como objetivo essencial do restauro arquitetónico (...) *a preservação dos valores estéticos e históricos do monumento ... [e que] o restauro... deve terminar no ponto em que as conjecturas comecem*¹⁴⁶ (nota 13). Considerando, assim, como prioritários os valores estéticos e históricos do antigo palácio, Moneo opta por *simplesmente recuperar, resgatar os fabricos sem alterar o significado que tiveram*¹⁴⁷ e fá-lo, mais concretamente, através da reprodução de novas superfícies, concebidas tal como seriam as originais, contendo as ruínas num novo invólucro (fig. 139). De facto, todo o projeto *se centrou no modo de tratar um material, que neste caso considerávamos imprescindível: a pedra*.¹⁴⁸

O mesmo material foi usado na construção do novo volume, o que permitiu a sua integração harmónica no conjunto restaurado. Contudo, *a pedra de Mendirrolí da torre arquivo está aplicada nas paredes de betão armado com procedimentos de fixação contemporâneos: um uso da pedra, portanto, de acordo com as técnicas mais atuais*.¹⁴⁹ Assim, volta-se a constatar o reflexo de um tempo concreto na sua arquitetura, neste caso, traduzido na técnica construtiva (fig. 140).

E assim, apesar das diferenças nas dimensões e da textura bastante diferente, a pedra une as naves góticas reconstruídas (fig. 141) *e a torre arquivo sem que haja lugar para pensar que o novo Castelo Palácio é o resultado de combinar edifícios construídos de modo muito divergente. O tratamento desigual da pedra como resposta arquitetónica a esta vontade de fazer com que duas construções se fundam e unam até chegarem a ser uma só*.¹⁵⁰

Por outro lado, a ereção do novo volume como *virtual torre de homenagem*, foi também decisiva para a sua aceitação no complexo que Moneo caracteriza como um *Castelo Palácio*. De facto, numa primeira abordagem ao Arquivo Real e Geral de Navarra, poderia parecer que o conjunto sempre terá sido como é, que Moneo se limitou, de facto, *simplesmente a recuperar* o antigo edifício. Contudo, numa aproximação às suas superfícies, compreender-se-ia que o tratamento da pedra e estereotomia entre a reabilitação e a nova construção são distintos, e, com maior atenção, detetar-se-ia técnicas de construção dissemelhantes, e ao entrar nos espaços, imediatamente se perceberia o carácter e funcionalidade distintos de cada um dos volumes. No entanto, o conjunto harmónico nunca se perde, o diálogo entre as formas e as superfícies do século XX e XII é sempre sereno, traduzindo uma atitude de respeito para com o que é herdado.

Portanto, pela análise destas duas obras de Rafael Moneo foram apresentadas duas formas de diálogo entre a arquitetura passada e a contemporânea, sabendo que o Museu Nacional de Mérida representa uma vertente que recorre a referências técnicas, formais e simbólicas como meio de diálogo com o pré-existente, enquanto o Arquivo Geral e Real de Navarra lida sobretudo com a ação direta sobre a ruína, abordando questões inerentes à prática do restauro. Ambas demonstram a preocupação pela contextualização temporal da arquitetura numa extensa linhagem da prática construtiva, esboçando uma possível alternativa para o isolamento cronológico que parece por vezes ameaçar a arquitetura contemporânea.

Nota 13 - A carta de Veneza consiste num documento internacional de grande relevância na área do restauro e conservação de sítios e monumentos, redigida em Maio de 1964, no II Congresso Internacional de Arquitetos e Técnicos dos Monumentos Históricos, realizado em Veneza. A sua finalidade seria definir um conjunto de princípios acordados entre várias nacionalidades, com o intuito de salvaguardar o património mundial herdado.

145 - Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.535 (tradução livre do autor da dissertação)

146 - “Carta de Veneza”, Veneza, 1964, art. 9. Documento disponível em <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/media/uploads/cc/CartadeVeneza.pdf>

147-150 - Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.539 (tradução livre do autor da dissertação)

Fig. 138-141 - Arquivo Geral e Real de Navarra, Rafael Moneo



9. Obediência

A interpretação do lugar como chave
para a liberdade do arquiteto

Tudo parece estar contra o lugar. Tudo parece reclamar um mundo homogêneo, cheio dos mesmos produtos, inundado pelas mesmas imagens. É como se somente a onnipresença do não-lugar existisse; como se a ideia de lugar não tivesse valor; como se pudéssemos ignorar onde nos encontramos, onde estamos.¹⁵¹

Rafael Moneo

Neste último capítulo pretende-se explorar a relação paradoxal entre *obediência e liberdade*, segundo a ideia ruskiana, pela qual defende que *a obediência é (...), fundada numa espécie de liberdade, senão tornar-se-ia subjugação*¹⁵². De certa forma, o tema desenvolvido é uma sugestão prática resultante da teoria que John Ruskin expõe ao longo dos sete temas abordados anteriormente, já que acaba por propor o estabelecimento de um estilo arquitetónico nacionalista inglês, que permitiria unificar as melhores qualidades de vários estilos arquitetónicos europeus num único. No entanto, a essência desta questão parece radicar na obra de arquitetura como parte de um conjunto, seja à escala de uma cultura específica – arquitetura vernacular –, seja ao nível local, isto é, na relação com os contextos urbano e/ou natural imediatos.

Segundo Ruskin, tudo aquilo que funciona na natureza tem uma determinada ordem, um encadeamento próprio, que permite que todas as suas componentes funcionem constantemente em relação entre si. Os mais diferentes sistemas – vivos e não vivos – funcionam em cadeia, formando um ecossistema, em que cada uma das peças não subsiste só por si. No meio dessa diversidade é importante a ordem, que não é subjugação, mas harmonia entre as partes. Se cada uma desses partes – fosse ela animal, vegetal ou mineral – pretendesse reclamar a sua autonomia, geraria uma desordem inevitável no sistema conjunto, e, conseqüentemente, tornar-se-ia uma peça estranha.

Analogamente, Ruskin considera que na arquitetura é importante essa unidade, conseguida através da harmonia e proporção que existe desde a escala urbana até ao detalhe. A prática arquitetónica é um conjunto de pensamentos e atos relacionados entre si, que permitem a identificação de determinados padrões – ou divergências – a nível local e temporal, pelo que o arquiteto deveria agir como parte de um conjunto que ultrapassa o seu espaço de intervenção pessoal. O facto de a criatividade ser essencial na prática artística e parte da sua própria natureza humana, não contradiz tal princípio, antes está em relação com a criatividade que deu origem aquilo que lhe é externo. O arquiteto encontra-se, assim, perante um aparente paradoxo: obedecer e ser livre.

*A obediência é, de facto, fundada numa espécie de liberdade, senão tornar-se-ia subjugação (...) e assim, enquanto uma medida de licença é necessária para exhibir as energias individuais das coisas, a justiça, prazer e perfeição de todas elas consistem na sua moderação.*¹⁵³

Por um lado, podemos interpretar esta constatação como uma demonstração de que o mesmo acontece na arquitetura, a única arte particularmente dependente dos limites da realidade – do seu contexto –, *pela sua contínua influência sobre as emoções da vida quotidiana, e o seu realismo, como oposto às suas duas artes irmãs (pintura e escultura) que comparativamente imaginam histórias e sonhos.*¹⁵⁴ Por outro lado, tal reflete que existe um confronto entre a originalidade e a continuidade. A originalidade de cada arquiteto, que poderá, legitimamente, procurar o progresso e inovação, ou, por outro lado, pensar de modo a dar continuidade à arquitetura que o precede.

Ruskin deixa claro que *a originalidade na expressão não depende da invenção de novas palavras; nem a originalidade na poesia da invenção de novas regras; nem, na pintura, na invenção de novas cores, ou de novos modos de as usar. Os acordes da música, as harmonias da cor, os princípios gerais do tratamento das massas esculturais, foram determinados há muito tempo atrás (...).*¹⁵⁵

Como conclusão das sete lâmpadas da Arquitetura, John Ruskin procura conceber um estilo identitário da nação inglesa, que, de certa forma, está particularmente focado na continuidade temporal com a identidade de uma nação, uma vez que considera a adoção de um estilo,

151 - Rafael Moneo, “The Solitude of Buildings”, Aula Magna, Kenzo Tange Visiting Professor Chair, Harvard University Graduate School of Design, 1985. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/626120/a-solidao-dos-edificios-rafael-moneo> (traduzido por Igor Fracalossi).

152 - Idem, p. 189

153 - Idem, p. 189

154 - Idem, p. 190

155 - Idem, p. 192



143



144

resultante da fusão de vários estilos arquitetónicos europeus. Contudo, ao mesmo tempo, homogeneiza as particularidades das variantes arquitetónicas de cada uma das regiões do Reino Unido, talvez omitindo a relação da arquitetura com uma escala urbana ao nível local.

Também no início de uma fase de globalização, o CIAM viria introduzir respostas transversais a todas as culturas e nações, aplicadas ao planeamento de cidades tão diferentes entre si, como os exemplos de Brasília e Tel Aviv (Israel) (fig. 143 e 144, respetivamente). Com o consequente abandono dos materiais e técnicas locais através do movimento moderno na arquitetura, pode-se dizer que surgiu o *International Style*.

Contudo, mais tarde, este modelo seria entendido como uma redução da riqueza e diversidade cultural inerente à arquitetura precedente. Ainda que considerando as referências simbólicas da arquitetura moderna num determinado contexto local, perdeu-se a essência da arquitetura vernacular, que pode ser associada não só a formas características – como constatamos, por exemplo na relação das formas da arquitetura de Pancho Guedes com a construção tradicional moçambicana -, mas também a cores e estereotomias de materiais ou a técnicas construtivas. O pós-modernismo surge então como uma reação contraposta, focando-se na reintegração do papel da história na arquitetura, ainda que, de certa forma, caindo num excesso de formalismo referencial.

Hoje ainda podem ser reconhecidas as repercussões modernistas na arquitetura que continua a menosprezar as referências locais, talvez frequentemente motivada pela incontornável economia de meios que está associada à utilização de betão e outros materiais mais versáteis do que aqueles utilizados numa grande parte das arquiteturas tradicionais locais, tais como a pedra, a madeira ou outros de teor vegetal. De facto, o sentido prático impõe-se a uma possível vontade de retomar práticas construtivas típicas, uma vez que é cada vez mais escassa a mão-de-obra tradicional. Contudo, tal não significa que a arquitetura deva estar limitada à sua condição de se relacionar com a sua envolvente somente através de elementos formais, resultantes de uma análise teórica e um conhecimento aprofundado da histórica local, talvez não perceptível num primeiro momento.

A essência da relação de uma obra com a sua envolvente é, na maior parte dos casos, a sua integração num conjunto mais amplo do que a sua própria dimensão, dando continuidade a uma sucessão de intervenções. Como tal, a integração de uma obra de arquitetura no seu contexto local poderia ser dada como conseguida quando a sua presença – mais uma vez, na maior parte dos casos - é harmónica na sua relação com o conjunto envolvente. Essa simbiose pode ser obtida pela obediência a um conjunto de critérios característicos da arquitetura desse lugar, como ponto de partida para a conceção do projeto. Isto não significa que o arquiteto esteja limitado na sua liberdade criativa, que não poderá em caso algum negar aquilo que o contexto urbano lhe dita, mas que é importante que considere a relação da sua obra com o local em que insere.

Recorde-se que a *obediência* é entendida por Ruskin como o respeito pela identidade de um lugar, considerando as suas particularidades, sobretudo aquelas que caracterizam a arquitetura local, de tal forma que, quando assimiladas pela obra, a tornem parte integrante do contexto em que se insere. Por outro lado, considerar-se-à que a *liberdade* corresponde à vertente criativa, que, mesmo quando se fundamenta nos princípios apreendidos a partir da análise do lugar, não se deixa dominar por eles. Considera-se, assim, o arquiteto como intérprete do contexto local, que tem como missão interpretar aquilo que é ou não pertinente mencionar na sua obra. Só então identificará quais as regras que deve considerar e a quais poderá, eventualmente, opor-se. Esta temática está explicitamente presente no pensamento arquitetónico de Rafael Moneo, como podemos constatar ao ler o seu excerto intitulado *Imobilidade substancial*.



145



146

*Discernir entre aqueles atributos do lugar que devem ser conservados, aqueles que devem ser feitos patentes na nova realidade que emerge, uma vez que o artefacto estruturalmente imóvel aparece como um edifício construído, e todos aqueles outros que sobram e que, portanto, devem desaparecer, é crucial para um arquiteto. Entender o que é que há que ignorar, adicionar, eliminar, transformar, etc. das que são as condições prévias do solar, é vital para todo arquiteto.*¹⁵⁶

Segundo tal prática, Rafael Moneo consegue estabelecer uma forte ligação das suas obras com o contexto local, obedecendo a um conjunto de princípios compreendidos a partir da interpretação do carácter particular de cada lugar. Tal pode compreendido, por um lado, no projeto orientado para a sua integração na envolvente urbana, como o Museu de Arte Moderna de Estocolmo (fig. 145), ou, por outro, na renúncia a dar continuidade a um conjunto de obras de arquitetura que não demonstram apreço pelo carácter original do local, como acontece em Palma de Maiorca, na Fundação Pilar e Joan Miró (fig. 146). Ambos partem de uma análise crítica sobre o local de implantação e procuram reagir à sua envolvente, questionando ao mesmo tempo a pertinência dos princípios por ela adotados. Contudo, as duas obras são distintas, na medida em que são o resultado de interpretações desiguais do lugar em que se inserem.

Moderna Museet y Arkitekturmuseet

O Museu de Arquitetura e Arte Moderna de Estocolmo consiste num extenso museu, integrado num complexo cultural maior, que preenche a ilha Skeppsholmen, implantada no núcleo do Fjord (nota 14) da cidade de Estocolmo. Apesar da vocação militar que caracterizou este lugar desde a sua fundação no século XIII até finais do século XIX, *imediatamente encontraram-se novos usos e assim converteu-se em sede de numerosas instituições culturais. Apareceram escolas, museus, teatros, ginásios, etc., toda uma série de dotações que colocou a ilha ao dispor dos habitantes da cidade. Um destes novos edifícios foi o Moderna Museet, um museu que se construiu em 1958 ao lado de dois ginásios pré-existentes para albergar uma valiosa coleção de arte moderna na que conviviam obras de pintores locais com outras de vanguardas (...). No entanto, a mudança de uso de Skeppsholmen não modificou o seu carácter.*¹⁵⁷

O Moderna Museet y Arkitekturmuseet surgiu então como uma oportunidade de Rafael Moneo dar continuidade aquilo a que Christian Norberg-Schulz chamaria *Genius Loci* (nota 15) da cidade de Estocolmo. Trata-se de um carácter urbano fortemente marcado pelos alçados classicistas, de vãos regulares e geralmente simétricos na sua disposição, que Rafael Moneo adota para o desenho dos alçados do novo museu, sobretudo no do volume que contém o restaurante. As superfícies são compostas por tons beges e acastanhados, assim como pelas várias tonalidades, uma vezes mais azuladas e outras mais escurecidas, das coberturas de cobre, com inclinações suficientemente acentuadas para evitar a acumulação da neve, que são apropriadas na arquitetura do Moderna Musset por cada um dos volumes autónomos que contém os espaços expositivos, segundo diferentes tamanhos e proporções

Nota 14 - “Fjord’ é um profundo, esguio e alongado mar ou derivado de lago, com solo íngreme dos três lados(...), formados por enormes ‘línguas’ glaciares que ao longo de várias idades do gelo formaram a paisagem.” (“What is a Fjord?”, website de Fjordnorway. Disponível em <https://www.fjordnorway.com/be-inspired/what-is-a-fjord>. Tradução livre do autor da dissertação.)

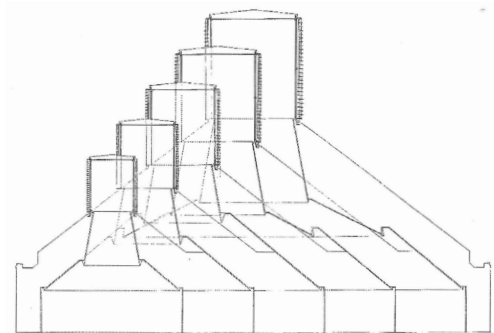
Nota 15 - “Genius Loci” (“génio do lugar”, em português) é uma expressão latina, originalmente utilizada no culto da antiguidade romana para designar o ambiente característico de um determinado local. Foi reutilizada por Christian Norberg-Schulz, em “Teoria da Arquitetura”, para designar o “espírito do lugar”, entendido como o conjunto de características arquitetónicas que conformam o carácter de um determinado núcleo urbano.

156 - Rafael Moneo, “The Solitude of Buildings”, Aula Magna, Kenzo Tange Visiting Professor Chair, Harvard University Graduate School of Design, 1985. Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/626120/a-solidao-dos-edificios-rafael-moneo> (traduzido por Igor Fracalossi).

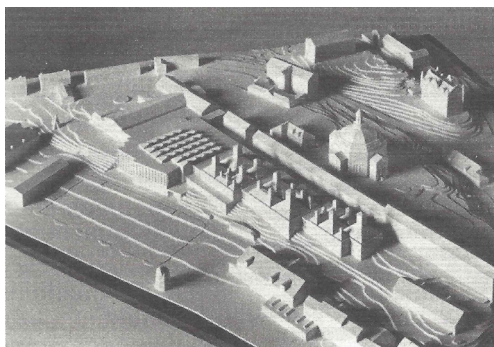
157 - Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.411 (tradução livre do autor da dissertação)

Fig. 145 - Moderna Museet y Arkitekturmuseet, Estocolmo, Rafael Moneo

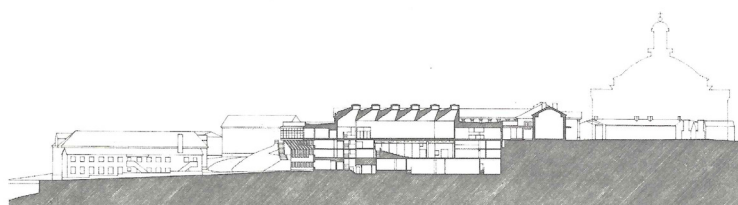
Fig. 146 - Fundação Pilar y Joan Miró, Palma de Maiorca, Rafael Moneo



147



148



149

(fig. 147 e 148). Existe também uma concordância entre as cotas dos volumes, estabilizadas em torno dos cinco pisos que conformam o edificado neste núcleo da cidade que é igualmente preservada pela arquitetura de Rafael Moneo, considerando que existem cinco pisos desde a cota da marginal até ao volume central, que está alinhado pela cobertura do Tyghuset (fig.149). *O museu não transforma a imagem de Estocolmo: as novas construções inscrevem-se integralmente na ilha e adaptam as suas alturas até encontrar o nível do mar.*¹⁵⁸

Na ilha de Skeppsholmen, mais concretamente, *o perfil da igreja octogonal construída sobre a divisória dominava um panorama em que toda uma série de construções extensas – como pavilhões – não tinha conseguido desvanecer a força da potente topografia. Somente o Tyghuset – um edifício longitudinal que um dia se construiu para o fabrico de cordas de que necessitavam os navios e que hoje alberga a coleção de arte asiática de Gustavo V – dotava a ilha de uma direccionalidade inesperada. A ilha de Skeppsholmen antecipava aos habitantes de Estocolmo a complexa realidade do arquipélago e, convertida em centro da baía, parecia disposta a reclamar a atenção de todos os olhares.*¹⁵⁹ Ante tão insólito panorama, apto para a criação de um novo ícone da cidade de Estocolmo, a decisão que toma Moneo de integrar a o vasto programa proposta de forma silenciosa no seu contexto torna-se ainda mais clara aquando prova do valor que tem a contextualização da arquitetura no carácter do lugar que ocupa. Considerando ainda grande escala que sugeria o programa, propor uma arquitetura que se destacasse como elemento autónomo dentro do conjunto urbano, poderia ser também motivo para a adoção de uma arquitetura semelhante à que adotou Jørn Utzon para a Ópera de Sidney, ou Frank Gehry para o Museu Guggenheim de Bilbao. *E de facto, fazer um edifício prestigiado, um edifício que tenha absoluto protagonismo na cena urbana como é o caso da obra citada (Ópera de Sidney), sempre tentou os arquitetos, conscientes de que na arquitetura prevalecem em grande medida os aspetos visuais.*¹⁶⁰

Contudo, Moneo opta por tornar o novo museu um edifício mais entre os restantes e adota como princípio orientador da sua estratégia projetual a ideia de contribuir também para integração de Tyghuset, uma peça distinta na sua excessiva extensão, contraposta às restantes implantadas na ilha, por sua vez *capazes de assumir diversos e complexos programas num volume autónomo.*¹⁶¹ Assim, propõe-se uma volumetria, cuja fragmentação, alcançada através da subdivisão do programa em vários pavilhões expositivos, permite a sua disposição paralelamente ao Tyghuset, atenuando a força do eixo pré-existente. Outra temática que contribui para a inserção da arquitetura no lugar que ocupa num determinado contexto urbano é a relação espacial que estabelece com as suas imediações. Como tal, sendo o museu um complexo de carácter público, o facto de se caracterizar, por um lado, por uma grande permeabilidade a nível de acessos e, por outro, pela relação visual que estabelece com o mar e com as outras margens de Estocolmo, contribuem decisivamente para a sua inclusão não só a nível formal, mas também segundo o aspeto funcional.

Tal como existe na própria da Faculdade de Arquitetura da Universidade do Porto uma clara relação entre o seu interior e a paisagem envolvente, presente no papel de moldura desempenhado pelas orientação e proporção específicas de cada fenestração, Moneo assume pontualmente determinados vãos nos espaços expositivos que permitem a quem está no interior usufruir da imagem da cidade como mais uma obra de arte (fig.150). Já no volume principal - igualmente aberto a Sudeste – Moneo recorre a um alçado classicista, característico da cidade, para estabelecer da mesma forma um diálogo com a margem oposta (fig.151).

158 - Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p. 419 (tradução livre do autor da dissertação)

159 - Idem, p. 411

160 e 161 - Idem, p. 413

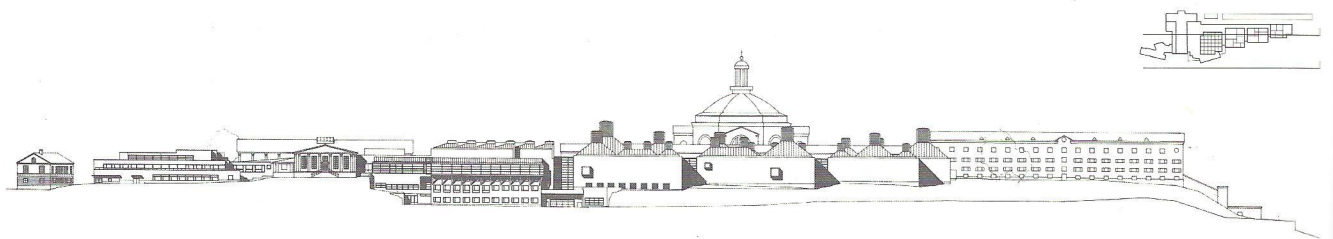
Fig. 147 - Série de cortes de clarabóias do Museu de Arte Moderna de Estocolmo, Rafael Moneo

Fig. 148 - Maqueta do concurso para o Museu de Arte Moderna de Estocolmo, Rafael Moneo

Fig. 149 - Corte transversal do Museu de Arte Moderna de Estocolmo pela sala de exposições temporárias, Rafael Moneo



150



151

A permeabilidade do espaço público ao longo do interior do museu, surge como um reflexo da relação entre a arquitetura e a cidade, no sentido de se alimentarem reciprocamente, isto é, se, por um lado, a arquitetura procurou até então assimilar os princípios que lhe são oferecidos pela sua envolvente, por outro lado, agora é o novo museu que se predispõe a oferecer à cidade um novo para que os habitantes possam usufruir da história e da paisagem de Estocolmo. Moneo reforça esta intencionalidade ao propor um conjunto de espaços públicos que dialogam diretamente com a paisagem, assim como tornando-os o mais permeáveis possível.

Ao renunciar a qualquer alusão monumental e retórica, o museu, por outro lado, pretende alcançar a sua condição pública propiciando um acesso fácil. Daí que se deva destacar a importância dos espaços públicos – foyers, serviços, lojas, auditórios – aos quais o visitante chega sem dificuldades.¹⁶²

O restaurante é considerado pelo arquiteto como o *espaço público por excelência*, graças à forte empatia que estabelece com a paisagem de Estocolmo através do envidraçado que cobre o alçado a Sudeste. A sua localização permite que ofereça aos habitantes um novo miradouro sobre a paisagem, ao mesmo tempo que contribui para um olhar sobre a história da cidade como parte da experiência do próprio museu.

(...) como corolário deste propósito arquitetónico, o restaurante converte-se em espaço público por excelência. Aceder a tal espaço faz-nos tomar consciência de estar em Estocolmo, de viver numa cidade que ao construir o museu à sua imagem e semelhança faz com que toda ela se transforme em ponto de referência para que nos encontremos com as obras de arte, com a história da cultura recente.¹⁶³

Esta doação recíproca que se dá entre a cidade e a obra de arquitetura demonstra que a obediência da arquitetura de Moneo a determinadas características identitárias de Estocolmo não são por ele entendidas como normas taxativas, mas assimiladas como mais valias de projeto, assim como correspondidas com a oferta de novas formas de diálogo com a envolvente. *Este diálogo inevitável entre o lugar e o momento em que se constrói termina com a aparição da arquitetura. Com ela modifica-se radicalmente o lugar que, desde agora, será algo diferente. O lugar ficará transformado ao ter sido concebida sobre ele uma realidade diferente daquela de que é testemunho inequívoco a essência do novo, recém-construído, edifício.¹⁶⁴* A experiência arquitetónica é parte do próprio museu, não como uma peça de escultura, mas como um conjunto de espaços que permitem integrar a vista sobre Estocolmo na obra artística que expõe o Moderna Museet, de acordo com a sua condição de intermediar o contacto entre as pessoas e as obras de arte.

No Moderna Museet, a cidade – Estocolmo – entende-se como a casa de todos, uma casa enriquecida pelas valiosas coleções que deixaram os nossos antepassados. O museu entende-se como o lugar de onde recuperar a consciência cidadã, ao fazer-se sentir – como primeira e inevitável experiência – a presença da cidade. O museu leva-nos assim às próprias entranhas da cidade, que se nos oferece em todo o seu esplendor desde ele. (...) A vontade de que a arquitetura do museu se integre na cidade, leva a construir a um museu em que o valor da obra de arte prevalece. O seu impacto como edifício na cidade não é o que se persegue. A arquitetura do Moderna Museet reconhece a importância do momento em que experimentamos o latido do que a vida é e foi, o momento em que nos encontramos com aquilo a que chamamos obra de arte.¹⁶⁵

162 e 163 - Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p. 418-20

164 - Rafael Moneo, “Inmovilidad Sustancial” em *Contra la Indiferencia Como Norma*, Anyway, Ediciones ARQ, Santiago, Chile, 1995 (tradução de Igor Fracalossi). Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/770469/immobility-substantial-rafael-moneo>.

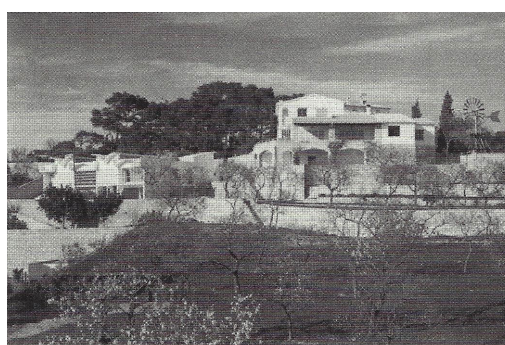
165 - Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p. 418-20

Fig. 150 - Vista a partir do interior de uma das salas de exposição do Museu, Rafael Moneo

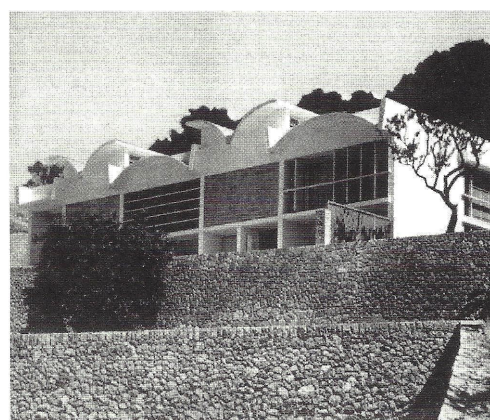
Fig. 151 - Alçado noroeste da ilha de Skeppsholmen com o Moderna Museet e o Arkitekturmuseet



152



153



154



155

Fundação Miró

Ainda que não contrariamente àquilo que anteriormente foi exposto, a Fundação Pilar y Joan Miró, em Palma de Maiorca demonstra-se como um exemplo, de certa forma, oposto na relação que estabelece com a cidade. O lugar predisposto para a construção consiste numa propriedade do artista Joan Miró, isolada entre uma relativamente densa massa de moradias, desprovidas na sua maioria de qualquer relação com o contexto da ilha de Maiorca e simultaneamente impedindo a relação visual entre este terreno e o mar (fig.152).

*A paisagem que tinha sido uma prova evidente do modo como os maiorquinos se apropriavam da sua ilha, iria converter-se em vulgares periferias onde a construção de baixa qualidade punha em relevo a falta de sensibilidade, quando não a cobiça, daqueles que as levantavam. (...). Aquela que foi a bucólica encosta mantinha então a sua integridade somente na propriedade do pintor, delimitada por um muro de sólida alvenaria. Do outro lado do muro cresciam os edifícios dos apartamentos sem respeito pelo lugar, mas, desgraçadamente, cumprindo as normas. E assim, à medida que se iam construindo os blocos de apartamentos, Miró ia perdendo umas atrás das outras as imagens de Palma que tanto amava.*¹⁶⁶

Partindo deste princípio, Rafael Moneo optou por conceber uma obra de arquitetura que reagisse energeticamente à sua envolvente e que fosse sobretudo introvertida, focando-se no lugar específico em que seria construída e regendo-se somente por aquelas referências que considera verdadeiramente características da ilha de Palma de Maiorca. Ao mesmo tempo definiu um conjunto de mecanismo que possibilitassem a relação entre esta propriedade e o mar, com o intuito de recuperar a experiência originalmente vivida por Miró naquele local.

Os materiais e elementos característicos da tipologia arquitetónica tradicional de Palma de Maiorca a que Rafael Moneo fará alusão na sua obra, estão também presentes nas construções pré-existentes da propriedade de Joan Miró: a casa Son Abrines, o seu estúdio e a casa Son Boter. A primeira foi desenhada nos anos 40 pelo arquiteto Enric Juncosa, recorrendo a elementos da arquitetura popular de Palma como os arcos escarzanos do piso térreo (fig.153). Em 1954 Josep Lluís Sert projetou o estúdio de trabalho de Miró (fig.154), através de formas modernistas e conjugando materiais locais com técnicas avançadas, um hábil manejo da luz e da cor, tributo à arquitetura entendida como espaço e como respeito pelo programa ao mesmo tempo.¹⁶⁷ Poucos anos depois foi adquirida a Casa de Son Boter (fig.155), que Moneo caracteriza como um paradigma da arquitetura de Mallorca. O equilíbrio das suas proporções, a sólida fatura dos seus muros, a elegância dos seus vazios, a lógica que preside o desenho de todos os seus elementos construtivos, falam com eloquência da sabedoria de um passado capaz de integrar diversas culturas e de tomar posse da natureza circundante, unindo-se a ela sem gestos autoritários.¹⁶⁸ A fundação Pilar e Joan Miró surge na continuidade deste contexto relativamente restrito, fazendo alusão a um tempo da história da ilha que considera mais fiel à essência do seu verdadeiro carácter.

Sendo naturalmente a sua estrutura em betão armado, Moneo opta por evidenciá-lo, substituindo a superfície tradicionalmente em alvenaria pelo *betão armado bujardado* que, com o tempo, chega a fundir-se com o solo de onde nasce.¹⁶⁹ Mas sendo o novo projeto contemporâneo na sua conceção geral, Moneo partilha materiais e elementos tipológicos vernaculares com a arquitetura tradicional da ilha. Como o material mais característico da construção local, a pedra de Santanyí é usada na pavimentação interior e, em parte, no exterior,

166 - Rafael Moneo, "Apuntes sobre 21 obras", op. cit., p.259 (tradução livre do autor da dissertação)

167 - Idem, p.257

168 - Idem, p.259

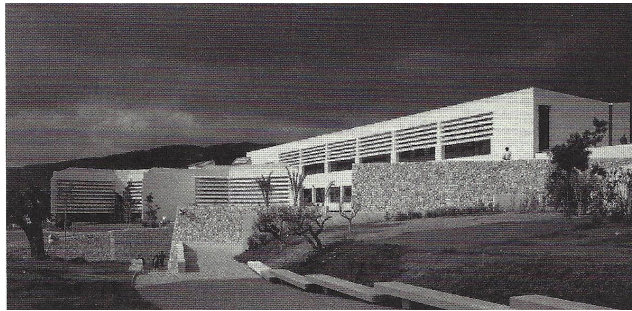
169 - Idem, p.265

Fig. 152 - Fundação Pilar y Joan Miró, Palma de Maiorca, Rafael Moneo

Fig. 153 - Casa Son Abrines e estúdio de Joan Miró, 1970

Fig. 154 - Estúdio de Joan Miró, 1956, Josep Lluís Sert

Fig. 155 - Casa de Son Boter



156



157

assim como está presente, segundo o modo típico de emparelhamento, nos muros que ladeiam o jardim (fig.156). Estes muros e o jardim com que dialogam contribuem decisivamente para a conformação de um espaço introspectivo e evocador da experiência vivida por Miró, insistindo na *dialética oposição descrita entre a nova construção e os edifícios existentes*.¹⁷⁰ O terraço na cota superior, que permite vencer a topografia de inclinação acentuada e, simultaneamente, gerar uma plataforma com vista sobre o mar, admite o estabelecimento de uma analogia, dir-se-ia, quase evidente, com as habitações características maiorquinas (fig.157).

*Os materiais com os quais o edifício da fundação foi construído são propriedade do local. O antigo costume de continuar as encostas com terraços é mantido tanto na extensa parede como na faturada geometria da galeria. (...) Na realidade, a quase pétrea condição do betão armado e o pavimento pedra de Santanyí - tão profusamente usado na ilha - são os únicos materiais com os quais é contado.*¹⁷¹

Estando relativamente sedimentada a relação entre a obra de Moneo e arquitetura vernacular maiorquina, é importante considerar de que forma esta dialoga com o mar, o elemento natural com maior presença no Genius Locci de Palma de Maiorca. Os espelhos de água a que recorre tanto na cobertura à cota do terraço, como junto ao jardim têm um papel simbólico, evocador do mar, que já não é possível ver desde ali, e é meio de distanciamento *dos mal-intencionados blocos ao ampliar com a sua presença a distância virtual que desde esse momento se interpõe entre nós e eles*, ao mesmo que *a sua frescura reduz o impacto do sol quente de Maiorca*.¹⁷² Enquanto estes elementos situados à cota mais baixa têm a capacidade de aludir ao mar longínquo, o espelho de água na cobertura, além disso, intermedeia o olhar desde o terraço para o mediterrâneo, ocultando os edifícios mais próximos e recuperando a força original exercida pelo horizonte marítimo na paisagem (fig.158).

*A cobertura da galeria transforma-se num tanque que nos permite pensar que ainda é possível recuperar a presença do hoje perdido mar. Por outro lado, a água do tanque amplia a distância entre o lugar e seus vizinhos. A galeria resiste-se a aceitar a presença do deteriorado meio ambiente, protegendo-se do mesmo mediante lâminas de betão. As janelas fazem com que os nossos olhos se dirijam ao jardim, peça crucial e chave neste projeto. (...) Todo um conjunto de tanques ajuda a que o edifício fique ancorado ao chão, ao mesmo tempo que contribui para criar uma atmosfera fresca e agradável. Assim nos ajudam a água e a flora da ilha a esquecer o lamentável panorama urbano.*¹⁷³

*Contudo, é na forma que radica a mais enérgica reação à envolvente, onde prevalece a liberdade interpretativa do contexto*¹⁷⁴ (nota 16). A implantação segundo ângulos agudos, semelhantes aos limites das muralhas dos baluartes são uma evidência do carácter defensivo da galeria em relação aos edifícios envolventes (fig.159). *Traz-nos imediatamente à memória imagens de construções militares, cidadelas, muralhas. E assim, o edifício da Fundação reage ante o ingrato meio com energia.*(...) *Como se tratasse dos restos de um baluarte, o volume da galeria ignora por completo as*

Nota 16 - “Moneo sublinha a responsabilidade do desenhador, do que projeta arquitetura, compromisso onde a liberdade prevalece sobre qualquer determinismo, sendo a presença da forma garantia de liberdade para o arquiteto.” (“Rafael Moneo | 1967-2004”, El Croquis, p. 656)

170 - Rafael Moneo, “Inmovilidad Sustancial” em *Contra la Indiferencia Como Norma*, Anyway, Ediciones ARQ, Santiago, Chile, 1995 (tradução de Igor Fracalossi). Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/770469/immobility-substantial-rafael-moneo>.

171 - Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.265 (tradução livre do autor da dissertação)

172 - Idem, p.261

173- Rafael Moneo, “Inmovilidad Sustancial” em *Contra la Indiferencia Como Norma*, Anyway, Ediciones ARQ, Santiago, Chile, 1995 (tradução de Igor Fracalossi). Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/770469/immobility-substantial-rafael-moneo>.

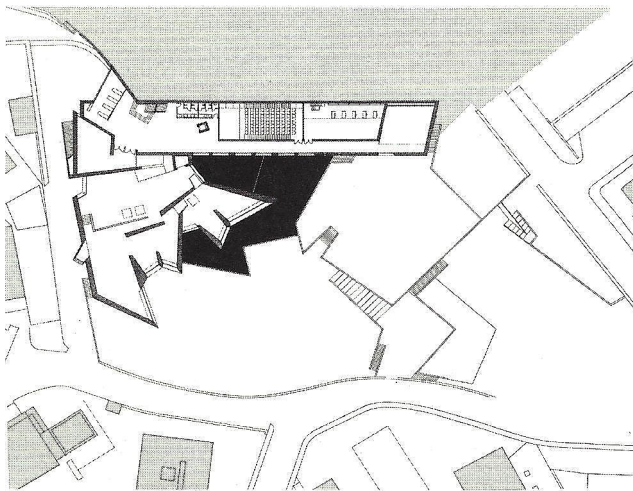
174 - Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.261 (tradução livre do autor da dissertação)

Fig. 156 - Fundação Pilar y Joan Miró, Palma de Maiorca, Rafael Moneo

Fig. 157 - Terraço da fundação



158



159

*proximidades, ou melhor, responde irado à negligência com que se construir na previamente formosa ladeira.*¹⁷⁵ Assim, as vistas estão exclusivamente centradas no estúdio Sert, Casa Miró e nas colinas.¹⁷⁶

A irregularidade e força a que tal forma deu origem no espaço expositivo, permite-nos compreender o despreendimento com Moneo concebeu este espaço, como meio de alcançar a liberdade que, a seu ver, caracterizou a obra de Joan Miró:

*A quebrada e fragmentada estrutura das paredes pretende aproximar-se da obra de Miró – uma obra que sempre celebrou a liberdade e a vida – ao dar lugar a um espaço inapreensível como, a meu entender, eram as suas pinturas. Deliberadamente tentei evitar a repetição, a série, o paralelismo, com o desejo de conectar com inesperado e inevitável carácter da sua obra. Porque, a meu ver, no conjunto da sua prolífica obra, cada quadro, cada escultura, é uma peça única e diversa, como se Miró pretendesse capturar a realidade luminosa de um instante que não voltará jamais a repetir-se: a obra de Miró resiste-se a qualquer classificação possível, inclusive à cronológica, e daí que a quebrada e fragmentada condição da galeria pretenda dar adequada resposta a tal modo de entender a sua obra. O nosso desejo é que as molduras flutuem nas paredes, encontrando nelas o lugar que lhes pertence.*¹⁷⁷

Portanto, como dois exemplos praticamente oposto na forma como reagem à sua envolvente, o Museu de Arte e Arquitetura de Estocolmo e a Fundação Pilar e Joan Miró demonstram que a liberdade criativa não é impedida pelo facto de suceder – nalguns aspetos, fundamentar-se – a análise das particularidades de cada lugar, sobretudo pelo contexto em que insere. Enquanto em Estocolmo Rafael Moneo orientou o projeto, não só a própria integração da sua obra, mas também da inserção de Thyguset num conjunto mais vasto de tipologias arquitetónicas que caracterizam a ilha de Skephsolm, em Palma de Maiorca opta por uma arquitetura sobretudo introvertida, relacionando-se estritamente com o modelo vernacular e natureza maiorquinas. A diversidade de dimensões e proporções dos volumes que contém pavilhões expositivos do museu de Estocolmo demonstram a liberdade de conceção sugerida pelos próprios volumes fragmentados de Skephsolm, da mesma forma que o contexto urbano, aliado à história do lugar em que é implantada a fundação Pilar e Joan Miró, introduz a possibilidade de conceber uma arquitetura reacionária, em defesa do valor que poderá ter o lugar na arquitetura contemporânea. Desta forma, Rafael Moneo comprova que *demonstrar respeito pelas necessidades do contexto urbano não impede os arquitetos de conceber com grande liberdade.*

175 - Rafael Moneo, “Rafael Moneo | 1967-2004”, El Croquis, p. 656

176 - Rafael Moneo, “Inmovilidad Sustancial” em *Contra la Indiferencia Como Norma*, Anyway, Ediciones ARQ, Santiago, Chile, 1995 (tradução de Igor Fracalossi). Disponível em <https://www.archdaily.com.br/br/770469/immobility-substantial-rafael-moneo>.

177 - Idem

Fig. 158 - Espelho de água na cobertura da Fundação Pilar y Joan Miró, Rafael Moneo

Fig. 159 - Planta intermédia da Fundação, Rafael Moneo

10. CONCLUSÃO

Após uma abordagem transversal à arquitetura, em que se tocaram os mais diversos temas inerentes à sua prática e teorização, o que se retira da investigação e reflexão apresentadas? Relembrando que a dissertação foi motivada pela procura de um entendimento aprofundado acerca de culto da imagem na sociedade contemporânea e do consequente reflexo na superficialidade que se identifica por vezes na arquitetura de hoje, será exposto uma síntese, o mais clara e sucinta possível, que permita explicar o encadeamento de ideias que levaram à identificação de determinados princípios objetivos, que, do nosso ponto de vista, contribuem para uma prática arquitetónica consistente no contexto contemporâneo.

No início do primeiro capítulo das *Sete lâmpadas da arquitetura*, John Ruskin partiu da própria definição da arquitetura, debatendo em torno das suas *características veneráveis ou belas, mas desnecessárias*.¹⁷⁸ A partir desta ideia da inutilidade necessária da arquitetura, essencial para o cumprimento do seu papel como arte, Ruskin explica que *apesar de não existir nenhuma arquitetura que não seja baseada em construção, assim como nenhuma boa arquitetura que não seja baseada em boa construção, é perfeitamente razoável e até necessário manter as ideias distintas (arquitetura e construção), e realmente compreender de forma é que a arquitetura se encarrega somente daquelas características de um edifício que estão para além do seu uso comum*.¹⁷⁹

Apesar de tal exclusividade do pensamento arquitetónico do século XIX ser desapropriada a uma relação mútua entre a técnica e arte, a ideia de que o papel da arquitetura como obra de arte prevalece sobre a simples edificação, como resposta que não se limita às necessidades materiais do homem é importante para compreender a pertinência da disposição altruísta do arquiteto, no sentido em que está disposto a ir para além daquilo que identifica como necessidade imediata, explorando um outro valor e qualidades que a ultrapassam, que é capaz daquilo a que Ruskin chama *Sacrifício* e que, do seu ponto de vista, está sobretudo associado à excecionalidade que caracteriza a arquitetura devocional.

Ante o risco da opções arquitetónicas pré-estabelecidas para diferentes programas arquitetónicos – habitação, instituições, áreas de comércio, espaços públicos ou outras – no capítulo *Sacrifício*, John Ruskin sugere um conjunto de ideias que particularizam distintas abordagens a programas tão diversos como os edifícios de habitação e os de culto. Enquanto no primeiro se pretende a conceção de um espaço sobretudo prático e económico, facilmente adaptável às atividades domésticas diárias, no segundo seria mais importante dar primazia à arquitetura excecional, de forma a conformar uma atmosfera que possa remeter para a presença divina. Entre a obra de Rafael Moneo, a Igreja de Iesu e a Catedral de Nossa Senhora dos anjos demonstram, ainda que em graus distintos, a conceção arquitetónica particularizada através das formas irregulares, materiais, amplitude espacial e inclusão de peças de diferentes artistas; enquanto as habitações plurifamiliares Urumea e do Paseo de Habana são os resultados de métodos projetuais modulares, regrados pelo racionalismo e pela procura da economia espacial. Contudo, quer o processo parta de fundamentos mais funcionais, quer de valores semânticos, pela *Verdade*, Ruskin constatou que não só é importante a afirmação de ambas as vertentes, como é essencial o seu inter-relacionamento.

A partir da lâmpada da *Verdade* de Ruskin apreendeu-se a importância da sintonia entre a aparência e a realidade transmitidas pela obra de arquitetura. Não se trata de uma questão somente teórica ou de teor ético-moral, mas de uma forma de comprovação da qualidade da própria construção. O facto dos processos teórico e prático se influenciarem mutuamente, demonstra um método coerente, passível de contribuir tanto para a economia dos recursos como para o domínio do equilíbrio estético. A resposta à questão do culto da imagem na arquitetura contemporânea pode sobretudo radicar neste aspeto, nomeadamente, na afirmação e coordenação entre as suas vertentes formais, técnicas e semânticas, subentendidas na visão ruskiana acerca da verdade na arte de construir.

178 - John Ruskin, "The seven lamps of architecture", op. cit, p. 15

179 - Idem, 17

Estes três pontos, adotados a partir da teoria de Christian Norberg-Schulz, foram abordados em duas obras madrilenas de Rafael Moneo, a Sede do Banco Bankinter e a estação ferroviária de Atocha. No primeiro caso, comentou-se o papel do tijolo como elemento agregador das três vertentes, no sentido em que foi adotado como meio de relacionar o novo edifício com o pré-existente, construídos no mesmo material (semântica), ao mesmo tempo que selecionado como o elemento construtivo do sistema construtivo identitário da obra (técnica), modulando todas as dimensões e nuances que compõem o volume e espaços interiores (forma). Também na estação de Atocha se recorre ao tijolo como referência à estação pré-existente (semântica). Todavia, neste caso, a linguagem arquitetónica e a conformação dos espaços (forma) devem-se sobretudo à apropriação dos vários elementos que compõem as diferentes megaestruturas metálicas (técnica). Além das relações destas três vertentes inseridas na prática arquitetónica, é também importante o diálogo entre o construído e a realidade que o envolve, nomeadamente, os diferentes seres e fenómenos que compõem a Natureza.

De facto, a arquitetura pode estabelecer uma relação semântica com esta realidade que a antecede, adquirindo, assim, a sua **Força**. Partindo da possibilidade de uma fragilidade cada vez maior na relação entre a arquitetura e a natureza - quer a nível de contacto físico, quer a nível de diálogo concetual -, recorreu-se aos sete princípios enumerados por John Ruskin, reinterpretados com o objetivo de se tornarem pertinentes no contexto atual. Ruskin enquadrou a Força da natureza na arquitetura, pela abstração, nomeadamente, através da grande dimensão e clareza formal; projeção em direção ao topo; extensão horizontal; divisão dessa superfície numa estereotomia quadrangular; alvenaria variada e visível; profundidade vigorosa da sombra e da ornamentação em rendilhado perfurado. A transposição destes princípios para a prática arquitetónica contemporânea deu origem a cinco temáticas, em torno das quais se estrutura o diálogo da arquitetura com a natureza: a simplicidade a horizontalidade, a verticalidade, a materialidade e a iluminação natural, todas elas presentes ao longo da obra de Moneo. Contudo, é no Kursaal que a conjugação das cinco vertentes é mais oportuna como paradigma da empatia entre a obra construída e a sua envolvente natural.

Ora, sendo a abstração um dos princípios que determinam a **Força** de uma obra, é também através da abstração que se alcança uma das suas finalidades primitivas: a **Beleza**. Como uma finalidade cada vez menos exclusiva na arte contemporânea, a Beleza deixou de ter a prioridade que tinha sobre outras qualidades arquitetónicas na arquitetura da época vitoriana, em que viveu Ruskin. Alguns arquitetos recorrem ao pretexto das temáticas sociais, como se a economia de meios justificasse a desvalorização do valor estético. Noutros casos deteta-se uma predominância do sensacionalismo sobre a beleza, tal como aconteceu no pós-modernismo, neste caso em concreto, sob a justificação de aludir a épocas passadas da arquitetura. Contudo, recuando a tratados antigos, como bases da arquitetura, defende-se neste trabalho a relevância do papel da beleza na conceção arquitetónica.

*A arquitetura é a arte que gera e adorna os edifícios erguidos pelo homem, seja para que usos for, de forma a que a sua observação contribua, mas a sua saúde mental, força e prazer.*¹⁸⁰

Esta definição dada por John Ruskin no início do primeiro capítulo das sete lâmpadas da arquitetura, ajuda-nos a compreender o seu entendimento acerca do seu papel. Apropriamo-nos do seu entendimento no sentido em que se defende a revalorização do valor estético na arquitetura. Partindo das temáticas do lugar, tratamento - nomeadamente, abstração e proporção - e relação entre cor e forma, que Ruskin utiliza como temáticas relativas à ornamentação, selecionaram-se as questões da cor - intrinsecamente relacionada com os materiais de revestimento - e da proporção que deram forma, designadamente, aos alçados da extensão do Museu do Prado e do centro cívico de Múrcia. Constatou-se, então, não só que Moneo compôs os alçados recorrendo a alinhamentos,

estabelecendo relações proporcionais entre as diversas partes que compõem cada um dos alçados, mas também que as cores dos materiais utilizados são os mesmos que estão presentes no contexto urbano em que se inserem, estabelecendo, assim, uma empatia harmónica com o lugar que ocupam. O esforço de Moneo aqui reconhecido permite-nos constatar que a beleza desempenha um papel premente na obra em si, ao mesmo tempo que atribui particular importância à harmonização entre o edifício e a cidade que o circunda.

Para além de identificarmos uma desvalorização do princípio da beleza na contemporaneidade, também o trabalho artesanal é cada vez mais escasso, já que, desde a revolução industrial, a mecanização tem vindo a substituir esse tipo de execução. Enquanto a abstração é identificada como símbolo do intelecto humano, John Ruskin reconhece o valor do trabalho manual no capítulo da *Vida*, reconhecendo-o como traço do homem na execução da arquitetura. Levanta-se, pois, a questão de como poderá a arquitetura absorver os processos industriais, preservando o traço humano que está associado ao trabalho manual? A extensão do Museu do Prado, em Madrid, comprova que, de facto, existe um valor associado ao traço da execução manual, que se explora através do uso de técnicas artesanais, tais como o estucamento de Oriol García, a alvenaria de Juan Carralón ou a escultura de Cristina Iglesias. A par do exposto a inclusão de obras de arte que evidenciam a traço da mão humana, constituem duas formas de incluir o valor do trabalho manual aparente na arquitetura, o que lhe conferirá a sua *Vida*.

Ainda como resposta à perda do valor da tradição na arquitetura, Ruskin reflete em torno da questão da efemeridade, também resultante da produção em série a que está associada a revolução industrial. No capítulo da *Memória* aborda temas tais como a arquitetura que simboliza a época em que se contrói, a sua capacidade de persistir ao longo do tempo e a reabilitação e ruína artificial, como meios de conceção pitorescos, pela forma como dissimulam a ação do tempo sobre o edificado. Trata-se, portanto, por um lado, de integrar o tempo na conceção arquitetónica, usando-o como instrumento de projeto, e, por outro, de demonstrar respeito pelo trabalho dos antepassados, preservando as suas obras da forma mais autêntica possível.

Esta temática demonstra-se oportuna na contemporaneidade arquitetónica, já que toca dois temas fulcrais da atualidade: a efemeridade que hoje caracteriza a construção e a inevitável reabilitação de uma grande quantidade de edificado pré-existente. Optou-se, todavia, por somente abordar o segundo tema, de forma a possibilitar um maior aprofundamento acerca deste. Dentro da relação entre a arquitetura contemporânea a existente, o Museu Nacional de Mérida representa uma forma de abordagem e resposta que recorre a referências técnicas, formais e simbólicas como meio de diálogo com o pré-existente, enquanto o Arquivo Geral e Real de Navarra lida sobretudo com a ação direta sobre a ruína, abordando questões inerentes à prática do restauro. Ambas as obras são referências da arquitetura contemporânea, que se deixam *contaminar* por características da construção pré-existente, como forma de dar continuidade a tempos distintos, evidenciando as suas qualidades e demonstrando respeito pelas suas origens.

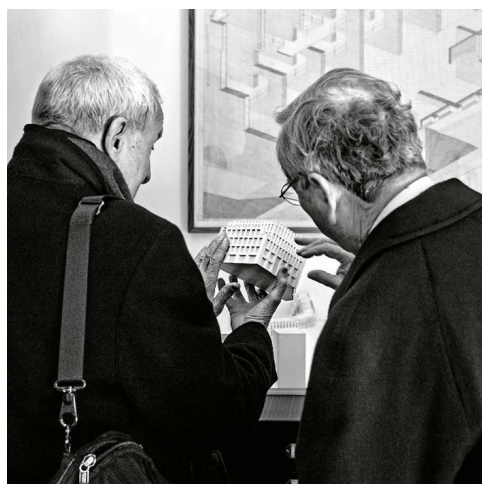
Por fim, a *Obediência* está associada por Ruskin à exploração de um estilo arquitetónico que determina um conjunto de obras arquitetónicas, inseridas num determinado território. Neste caso, propõe a definição de um estilo partilhado pelas construções inglesas, como meio de economizar esforços e, consequentemente, uma identidade. Esta continuidade entre as diversas partes que compõem tanto as cidades mais densas, como as mais dispersas metrópoles, alude ao papel da arquitetura a uma escala urbana. Contudo, mais do que em relação ao papel da construção no desenho urbano de uma cidade, procurou-se incidir sobre a questão da continuidade da arquitetura com o lugar em que se insere.

O Museu de Arte e Arquitetura de Estocolmo e a Fundação Pilar e Joan Miró demonstram que a liberdade criativa não é impedida pelo facto de suceder – nalguns aspetos, fundamentar-se – a análise das particularidades de cada lugar, sobretudo pela compreensão das problemáticas levantadas pelo contexto em que insere. Enquanto em Estocolmo Rafael Moneo integrou o projeto num conjunto mais vasto de tipologias arquitetónicas que caracterizam a ilha de Skepsholm, em Palma de Maiorca opta por uma arquitetura sobretudo introvertida, relacionando-se estritamente com o modelo vernacular e natureza maiorquinas. A diversidade de dimensões e proporções dos volumes que contêm pavilhões expositivos do museu de Estocolmo demonstram a liberdade de conceção sugerida pelos próprios volumes fragmentados de Skepsholm, da mesma forma que o contexto urbano, aliado à história do lugar em que é implantada a fundação Pilar e Joan Miró, introduz a possibilidade de conceber uma arquitetura reacionária, em defesa do valor do lugar.

Do exposto, concluímos que a superficialidade para que tende a arquitetura contemporânea somente poderá ser contrariada através de um entendimento e exercício da arquitetura alicerçado no conjunto de princípios expostos. Evidenciamos neste contexto a importância de se relacionarem em tempos e lugares distintos, e, simultaneamente, afirmar as suas raízes identitárias. É importante a integração do valor do passado, não só como meio de estabelecer continuidades com o presente, mas também como meio para alcançar o progresso. Como resposta destacámos a consistência do método e obra de Rafael Moneo, em que a prática é sempre fundamentada no conhecimento acerca das diversas temáticas tocadas pela arquitetura, convergindo os mesmos valores que John Ruskin reivindicou para a sociedade do seu tempo.

Concluimos apropriando-nos das palavras escritas por Kenneth Frampton em 1989, no seu ensaio acerca do edifício Bankinter, já que parecem manter a sua atualidade.

*Esta é, a meu entender, o amplo significado do Bankinter e da recente arquitetura espanhola no seu conjunto, porque o Oeste (entendendo o mundo anglo-saxónico como tal) ainda tem que descobrir a sua subtilidade, rigor e a riqueza desta cultura táctil e regional, mas, quando o fizermos, abrir-se-nos-à o caminho para um futuro em que entraremos no campo da história universal, sem entrar no beco da repetição nem descer às extravagâncias gratuitas do Kitsch.*¹⁸¹



160

ANEXOS

Rafael Moneo

Obras construídas

1965-68 - Fábrica Diestre (Saragoça)
1966 - Casa Gómez Acebo, Soto de la Moraleja (Madrid)
1966-67 - Ampliação da Praça de Tourous (Pamplona)
1966-72 - Escolas (Tudela)
1969-1973 - Edificio Urumea (San Sebastián)
1971 - Viviendas del Paseo de la Habana núm. 71 (Madrid)
1972-1976 - Ampliación de la sede principal de Bankinter, Paseo de la Castellana, com Ramón Bescós (Madrid)
1973-81 - Ayuntamiento de Logroño (Logroño, España)
1980-85 - Museo Nacional de Arte Romano (Mérida)
1983-1988 - Antigua sede del Banco de España de Jaén, (Jaén, España)
1985-88 - Estación de ferrocarril de Atocha (Madrid)
1986-93 - Edificio Lilla Diagonal en la Avenida Diagonal (Barcelona)
1987-99 - Auditorio (Barcelona)
1987-1992 - Fundació Pilar y Joan Miró, (Palma de Mallorca)
1989-92 - Nueva terminal del aeropuerto San Pablo (Sevilla, España)
1990-99 - Palacio de Congresos y Auditorio Kursaal (San Sebastián, España)
1991-98 - Museo de Arte Moderno y Arquitectura (Estocolmo)
1991-98 - Ayuntamiento de Murcia (Murcia, España)
1991-2002 - Bodegas Julián Chivite, (Estella, España)
1992 - Museo Thyssen-Bornemisza, Palacio de Villahermosa (Madrid)
1992-2000 - Edificio Audrey Jones Beck, Museo de Arte (Houston)
1993-94 - Comedor de la Hospedería Real (Guadalupe, España)
1995 -98 - Edificio Potsdamer Platz Hotel y Office Building (Berlín)
1996-2002 - Catedral de Nuestra Señora de Los Ángeles (Los Ángeles)
1996-2003 - Hospital Materno Infantil (Maternidad de O'Donnell), (Madrid)
1997-2002 - Biblioteca del Campus Arenberg de la Universidad KU Leuven (Lovaina, Bélgica)
1998 - Casa de la Cultura (Don Benito, Badajoz, España)
1998 - Hotel y oficinas Grand Hyatt (Berlín)
2001 - Museo de la Ciencia, con Enrique de Teresa (Valladolid)
2003 - Reforma y ampliación del Archivo General de Navarra, (Pamplona)
2003 - Viviendas en la Plaza del Mercado Grande Ávila (Ávila)
2006 - Centro de Arte y Naturaleza Fundación Beulas, (Huesca)
2007 - Ampliación del Museo del Prado (Madrid)
2007 - Sede del Gobierno de Cantabria en Puertochico (Santander)
2008 - Rehabilitación y Museo del Teatro Romano de Cartagena, (Cartagena, España)
2009- Nueva Biblioteca de la Universidad de Deusto - CRAI (Bilbao)
2009 - Palacio de Congresos de Toledo
2009 - Edificio Aragonia (Zaragoza)
2009 - Sede Confederación Hidrográfica del Guadiana (Mérida)
2009 - Museo Baltasar Lobo en el castillo de Zamora
2010 - Beirut Souks (Beirut, Líbano)
2010 - Columbia University Northwest Corner Building, com Davis Brody Bond e Moneo Brock Studio (Nova Iorque)
2011- Iglesia de Iesu (San Sebastián)
2013 - Torre Puig (Hospitalet de Llobregat)
2015 - Museo Universidad de Navarra (Pamplona)
2016 - Projeto de complexo habitacional (Miami)

Publicações

1990 - *Seis propuestas para San Sebastián*
1994 - *Bankinter 1972-1977*
2000 - *Grand Hyatt-Belin*
2000 - *Audrey Jones Beck Building the Museum of Fine Arts Houston*
2005 - *Archivo Real y General de Navarra*
2000 - *El Carmen de Rodríguez Acosta*
2005 - *The Celestine Priory at Leuven*
1995 - *Contra la indiferencia como norma*
2005 - *Frank Lloyds Wright: Memorial Masieri, Venecia* (com Carmen Díez Medina e Valerio Canals Rivera)
2004 - *Hospital Materno-Infantil Gregorio Marañón*
2004 - *Inquietud teórica y estrategia proyectual en la obra de ocho arquitectos contemporáneos*
2004 - *El Palacio Real de Pamplona*
2003 - *Rafael Moneo diseñador*
2010 - *Apuntes sobre 21 obras*

Exposições individuais

2013
Una reflexión teórica desde la profesión. Materiales de archivo 1961-2013
(Fundación Barrié, A Coruña, España)

2012
Obra Internacional (Palacio de Revillagigedo, Gijón, España)
Príncipe de Asturias de las Artes (Casa del Almirante, Tudela, España)
Mirada a la obra de Rafael Moneo (Casa del Almirante, Tudela, España)

2006
Museos, auditorios, bibliotecas
(CDAN - Centro de Arte y Naturaleza, Fundación Beulas, Huesca, España)

Exposições coletivas

2001
Art of Architecture - Winners of Pritzker's Prize in 1979-2000
(Centre for Contemporary Art, Ujazdowski Castle, Varsovia, Polonia)

1992
Museo d'Arte e Architettura
(Museo Cantonale d'Arte Lugano, Lugano, Italia)

Prémios

1961 - Prémio Nacional de Arquitetura, em conjunto com Fernando Higueras pelo anteprojecto do Centro de Restauro Artísticas (Madrid)
1996 - Premio Schock, atribuído pelo comité da Real Academia Sueca de Artes Visuais
1996 - Prémio Pritzker
1996 - Medalha de Ouro da União Internacional de Arquitetos
2001 - Prémio de Arquitetura Contemporânea Mies van der Rohe
2003 - Medalha de Ouro de Royal Institute of British Architects (RIBA).
2006 - Medalha de Ouro da Arquitetura (CSCAE).
2012 - Prémio Príncipe das Asturias das Artes
2015 - Prémio Nacional de Arquitetura
2017 - Praemium Imperiale

BIBLIOGRAFIA

- Abitare, Milão, nº 305, 313 e 145
ALBERTI, Leon Battista; trad. do latim Arnaldo Monteiro do Espírito Santo ; introd. Mário Júlio Teixeira Krüger, Da arte edificatória, FCG, Lisboa, 2011
AMC, Paris, nº 2
ANGLÉS, Magda; PUIG, Rosa; transl. Richard Burgess...[et al.], interview with Rafael Moneo, in favour of public space: ten years of the european prize..., Actar, Barcelona, 2010
Architecture, New York, nº 1
Architecture d'aujourd'hui, Paris, nº 297 e 299 (biblioteca FAUP), 133
Architecture Today, London, nº 13 e 60
Arkitektur, Estocolmo, nº 1, 6 e 11
Architektur, Innerarchitektur, Technische, Ausbau; Stuttgart, 1994, Ed. Maio
Architektur Wettbewerbe, Stuttgart, nº 2
Arquitectos, Madrid, 1993, nº 130
Arquitectura, Lisboa, nº 103 (Biblioteca FAUP)
Arquitectura, Madrid, nº 1, 115, 124, 208, 209, 228, 229, 236, 247, 248, 255, 260, 266, 271, 272, 274, 283, 284 e 290
Arquitecturas Bis, Barcelona, nº 23-24
Arquitectura Viva, Madrid, nº 18, 35, 66 e 77 (biblioteca FAUP), 1, 20, 22, 27 e 36
Archis, Amsterdão, nº 7 e 9
Architectural Record, Nova Iorque, 1990, Ed. Abril
Architese, Zurique, nº 5
Assemblage, Cambridge, 1991, nº 14
A+U, Tokio, nº 121, 227, 271, 294 e 304
A+V, Madrid, nº 24, 36, 45, 50
BALDELLOU, M. A. Y Capitel, A., Arquitectura Espanola del siglo XX (3, 6, 7, 8, 14, 18, 14, 18, 24, 25, 26, 28, 30, 32, 33), Espasa-Calpe, Madrid, 1995
BALDEWEG, Juan Navarro, ... [et al.] ; transl. Timothy Binham... [et al.], Matter and mind in architecture, Alvar Aalto Foundation, s.i., 2000
BALDEWEG, Juan Navarro; coord. José Muñoz Millanes., La habitación vacante, Col·legi d'Arquitectes de Catalunya, Girona, 2001
BALDEWEG, Juan Navarro, dir. Miguel Centellas Soler., COAA, Almería, 2004
Bas, Santa Cruz de Tenerife, nº 7
Bau, nº 6
Baumeister, Munich, nº 2, 9 e 36
Bauwelt, Berlim, nº 32 e 38
Betoni, Helsinki, 1995, nº 1
Biografia de Rafael Moneo, The Pritzker Prize, 1996
Blueprint, Londres, 1995, Ed. Fevereiro
Boden, Bilbao, 1976, Ed. Abril
Building Design, London, nº 1039, 1050 e 1062
CORREIA, Bruno Miguel da Rocha; prof. responsável Teresa Fonseca, A experiência do espaço público. Paisagem, urbanismo, arquitectura e design, FAUP, Porto, 2013
CAMACHO, Ignacio, "La impronta de los clásicos", ABC, 2003
CANNATÁ, Michele; Fernandes, Fátima; trad. Ana Carneiro, Construir no Tempo=Building upon time : Souto Moura, Rafael Moneo, Giorgio Grassi, Estar, Lisboa, 1999
CARDOSO, Mariana, Continuar os antigos, teatro de Marcello e casa em Briteiros, FAUP, Porto, 2012
Casabella, Milão, nº 621, 633, 735 e 800 (biblioteca FAUP), 453, 501, 518, 528, 524, 544 e 611
Cause, Colegio de Ingenieros, Madrid, 1991, nº 47
CECILIA, Fernando Márquez y LEVENE, Richard, Rafael Moneo : 1967-2004 : imperative anthology (20+64+98), El Croquis, Madrid, 2004
Cercha, Madrid, nº 11
Composición Arquitectónica, Madrid, nº 1
Connaissance des Arts, Paris, 1993, nº 501
CORTES, Juan Antonio, MONEO, José Rafael. Comentários sobre dibujos de 20 arquitectos actuales, E.T.S.A.B., Barcelona, 1976
CORTES, Juan Antonio (autor), MALAGAMBA, Duccio (fotógrafo), Portefolio internacional de Rafael Moneo (1985-2012), Edition Axel Menges, Madrid, 2013
CUNHA, Mariana; Orientador José Miguel Rodrigues, Domus urbana romana: reflexão sobre a permanência dos princípios clássicos na arquitectura ontemporânea, FAUP, Porto, 2009
DA SILVA COSTA FERREIRA, Teresa de Jesus; Orientador José Miguel Rodrigues, Schinkel e a arquitectura con-

temporânea : um contributo para o estudo da obra de Schinkel, FAUP, Porto, 2010

Der Architekt, Viena, nº 46

Deutsche Bauzeitschrift, Gutersloh, 1994, nº e 12

Dialogues d'architecture, Toulouse, nº 2

Diseno interior, Madrid, nº 5, 8, 10, 43 e 46

Domus, Milão, nº 2, 722 e 759 (biblioteca FAUP), 677, 690, 698 e 736

El Croquis, Madrid, nº 9, 36, 43, 54, 73 e 133

El Paseante, Madrid, 18-19

Escuela de Madrid, Madrid, nº 8

Faces, Ginebra, nº 2, 20

FRAMPTON, Kenneth, "Moneo's Paseo: the Bankinter", em " Labour, work and architecture : collected essays on architecture and design", Phaidon, New York, 2002

FRAMPTON, Kenneth, "Bankinter, 1972-1977: Ramón Bescós, Rafael Moneo", Almería: Colegio de Arquitectos, D.L., 1994.

FREITAS, Joana Pedrosa de / Prof. responsável Helder Casal Ribeiro, Deambulações em torno de arquitecturas contemporâneas : a construção de um processo de reflexão, FAUP, Porto, 2015

Finnish Architectural Review, Helsínquia, 1995, nº 4

Forum, Estocolmo, nº 2

GARCÍA-ABRIL, Antón e MONEO, Rafael, "Conversazione tra rafael moneo e antón garcía-abril", em Casabella, n 800, Casabella, 2011

GARCIA, Jose, "Rafael Moneo, Biblioteca Universidad de Deusto en Bilbao", A+ Grandes Proyectos 2010-2011, Grupo Via, 2010, p. 70 -72

GONÇALVES, Rui Carlos Nogueira; Prof. responsável Rui Ramos, Forma e matéria na obra Rafael Moneo, FAUP, Porto, 2006, 8/11/2016

GONZALES DE CANALES, Francisco and RAY, Nicholas, Rafael Moneo: Building Teaching Writing, Yale University Press, 2013

Hogar y Arquitectura, Madrid, nº 76

Jano Arquitectura, Barcelona, nº 0 e 54

JIMENEZ, Carlos; phot. by Paul Hester ; introd. Rafael Moneo., Carlos Jimenez buildings, PAP, New York, 1996

Le Moniteur Architecture, Paris, nº 8, 20, 22, 42 e 43

KRUEGEL-HANNA, G.-M. (Illustrator), MCDONALD, I. (Illustrator), BINET, H. (Photographer), BENSON, R. (Translator), LEUSCHEL, K. (Contributor), Rafael Moneo, Hannes Wettstein : Grand Hyatt Berlin, Birkhäuser, Basel, 2000

L'Architettura, Roma, nº 1 e 13

LEE, Ryan, "Case Study: National Museum of Roman Art", em "The future of the past | Toronto Palimpsest" , p. 70-71, Ryerson university, Toronto, 2016

L'industria della Costruzioni, Roma, 1995, nº 273 e 283

Lotus International, Milão, nº 80 e 86 (Biblioteca FAUP), 27, 32, 33, 35, 43, 46 e 64

MAXWELL, Roberr, Rafael Moneo: a serious search for expressive architecture, Architectural Review, 2015

MONEO, Rafael / oord. Frederick Cooper llosa, luis Rodriguez Rivero, Escritos y conversaciones en el Peru, writings and conversations in Peru, Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, 2009

MONEO, Rafael, "Banco de Espanha", em Jornal Arquitectos, nº 213 (Nov-Dez 2003), p 78 - 84, 2003

MONEO, Rafael, "Conferência da atribuição da Royal Gold Medal pelo Royal Institute of British Architects"

MONEO, Rafael, "Construir el Kursaal" (Madrid, Out 2000), em Tectonica1 2, Construir o Kursaal, ATC Ediciones, Madrid, 2001

MONEO, Rafael, "Rafael Moneo, Gregotti & Rossi", em Arquitecturas Bis, nº 4, Editorial La Gaya Ciencia, Barcelona, 1974

MONEO, Rafael, 2G, 27

MONEO, Rafael, Diversidade e contexto : conferências / Faculdade de Arquitectura da Universidade do Porto ; apresentação Manuel Correia Fernandes e José Salgado., FAUP, Porto, 1998

MONEO, Rafael, Inquietud teórica y estrategia proyectual : en la obra de ocho arquitectos contemporáneos, Actar, Barcelona, 2004

MONEO, Rafael; ed. Brian Carter, Annete W. LeCuyer, The freedom of architect : Rafael Moneo, The University of Michigan, Madrid, 2002

MONEO, Rafael; ed. Laura Martínez de Guereñu ; phot. Michael Moran, Rafael Moneo : remarks on 21 works , The Monacelli Press, New York, 2010

MONEO, Rafael; trad. di Daniele Vitale e Andrea Casiraghi, La solitudine degli edifici e altri scritti : questioni intorno all'architettura, Umberto Allemandi & C, Torino, 1999

MONEO, José Rafael; colab. Cristina Azcona Gomez...[et.al.], Ejercicios del curso de elementos de composición : 1975-1976, E.T.S.A.B., Barcelona, 1977

MONEO, José Rafael, Oposicion a la catedra de elementos de composicion en las escuelas superiores tecnicas de arquitectura de Madrid, Barcelona y Sevilla, s.n., Madrid, 1970

MONEO, Rafael, MARTELIUS, Johan; fot. Son Lindman., Moderna museet och arkitektur-museet i Stockholm=mo-

dern meseum and swedish museum of architecture in Stockholm, Arkitektur Forlag, [Stockholm], 1998
 MONEO, Rafael, "Gregotti & Rossi", em Arquitecturas Bis, Madrid, nº 4
 MORELLI DE MEIRA, Marcel Ronaldo / orientador: Fabbrini, Ricardo Nascimento, A cultura dos novos museus: arquitetura e estética na contemporaneidade, USP, São Paulo, 2014
 NEVES, José Manuel das; textos Nuno Portas, Rafael Moneo ; trad. Alberto Montoya, Anabela Costa e Silva, Rafael Moneo : arquivo real e geral de Navarra, Caleidoscópio, Casal de Cambra, 2005
 Nueva forma, Madrid, nº 53 e 108
 Oeste, Badajoz, nº 3 e 4
 Oficinas, Madrid, nº 176 e 182
 On, Barcelona, 1995, nº 163
 Phalaris, Veneza, nº 5 e 17
 PEREIRA, Luís Manuel, "O Kursaal de San Sebastian", em Arqa : revista de arquitectura e arte. - Ano 1, nº 2 (Jul.-Ago. 2000). - p. 16-20
 Process Architecture, Tokio, nº 57
 Progressive Architecture, Tokio, nº 4, 6 e 60
 Quaderns, Barcelona, nº 88 e ene-mar (1983)
 QUARONI, Ludovico, proyectar un edificio ocho lecciones de arquitectura, Xarait libros SA, 1980
 QUETGLAS, Josep; pról. de Rafael Moneo, El horror cristalizado : imágenes del pabellón de Alemania de Mies van der Rohe, Actar, Barcelona, 2001
 RAMOS, Rui, Elenco para uma arquitectura doméstica, Dafne, Porto, 2007
 Ressegna, Bolonia, 1989, nº 37
 RODRIGUES, José Miguel, O Mundo Ordenado e Acessível das Formas da Arquitectura, Afrontamento, Porto, 2013
 RUIZ, G., Espana Arquitectura 1965-1992 (8,24,26,28,33), Electa, Espanha, 1994
 RUIZ, G., Spagna Architectura 1965-1988, Tendenze dell'architettura contemporanea (3,6,7,8,11,13,14,16,18), Electa, Milan, 1989
 RUSKIN, John, 1987. "Las siete lamparas de la arquitectura". Barcelona: Editorial Alta Fulla, 1987

 RUSKIN, John, Abril 2011, "The seven lamps of architecture", pág. disponível em <http://www.gutenberg.org/files/35898/35898-h/35898-h.htm>

 SAMBRÍCIO, Carlos; prólogo de Rafael Moneo., La arquitectura española de la ilustración, Consejo Superior de los Colégios de Arquitectos de España, Madrid, 1986

 SIZA, Álvaro; figures and configurations : buildings and projects : 1986-1988 foreword José Rafael Moneo ; essays Alexandre Alves Costa...[et.al.], Rizzoli, New York, 1988

 Space Design, Tokio, nº 9411
 SUMMERSON, John, The classic language of architecture = A linguagem clássica da arquitectura, Thames and Hudson, Londres
 Techniques et Architecture, Paris, nº 371, 382, 401 e 408
 Tecnología y Arquitectura, Vitoria, 1990, nº 10
 Tectonica, ATC Ediciones, Madrid, 2001, nº 12 (Biblioteca FAUP)
 TEIXEIRA, Hugo de Macedo e Silva, A continuidade na ruptura : do neoclássico ao modernismo : Schinkel, Behrens e Mies, FAUP, Porto, 2014
 Temas de Arquitectura, nº 212
 The Architectural Forum, Nova Iorque, 1970, Ed. Abril
 TRISTÃO DE ARAÚJO, Luiza; introd. Juan Navarro Baldeweg., Gordon Matta-Clark : vertederos e intervenciones : destrucción?, Publicaciones URV, Terragona, 2008
 UIA international Architect, London, nº 2
 Werk, Bowen und Wohen, Zurich, nº 4, 9, 11, 12 e 56
 ZEVI, Bruno; trad. Margarida Periquito, A linguagem moderna da arquitectura : guia ao código anticlássico, Edições 70, Lisboa, 2002

Outras fontes

Entrevista da Plataforma Arquitectura a Rafael Moneo, em <http://www.plataformaarquitectura.cl/772197/entrevista-rafael-moneo>, 10/11/2016

The works of John Ruskin, disponível em <http://www.lancaster.ac.uk/users/ruskinlib/Pages/Works.html>, 3/10/2016

CASTILLEJO, José Manuel (realiz.) , BLÀS, M. Martin (direct.) , série “Elogio de la luz” (documentário sobre Alberto Campo Baeza e Rafael Moneo), TVE , 2003, 16/11/2016

LISTA E CRÉDITOS DE IMAGENS

Fig. 1 <https://www.npg.org.uk/collections/search/portraitLarge/mw122256/John-Ruskin?LinkID=mp03899&role=sit&rNo=13>, consultado às 18h10, 18-03-2018

Fig. 2 <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/e5/7d/2d/e57d2d98db9cc9cbbdd50051e745adbb.jpg>, consultado às 18h50, 18-05-2017

Fig. 3 <http://artpaintingartist.org/wp-content/uploads/2012/04/Study-of-Two-Shells-by-John-Ruskin.jpg>, consultado às 18h10, 18-03-2018

Fig. 4 <http://www.elle.es/living/elle-decoracion/news/g581022/entrevista-rafael-moneo-retrospectiva-fundacion-barrie/>, consultado às 20h35, 19-09-2017

Fig. 5 <http://www.bescosnicoletti.com/proyecto-entrada-bankinter.html>, consultado às 22h30, 23-03-2018

Fig. 6 <http://www.pritzkerprize.com/1996/works>, Consultado às 21h35, 23-03-2018

Fig. 7 <https://i.pinimg.com/originals/d6/ce/8a/d6ce8a78ac36012fda41abd6ce77a273.jpg>, Consultado às 21h35, 23-03-2018

Fig. 8 <https://zaragozararquitecturasigloxx.files.wordpress.com/2016/08/diestre1.jpg?w=640>, Consultado às 21h35, 23-03-2018

Fig. 9 <https://i.pinimg.com/originals/f0/c5/8e/f0c58eb2522236bd912f9c6e70769015.jpg>, consultado às 9h30, 10-10-2017

Fig. 10 http://facilities.columbia.edu/files_facilities/departments/Norwest%20Corner%20Building%20by%20Michael%20Moran_0.jpg, consultado às 9h30, 10-10-2017

Fig. 11 <https://i.pinimg.com/564x/3d/11/f3/3d11f33f3dcde7e9a3186599a3972bc3--roman-art-national-museum.jpg>, consultado às 9h30, 10-10-2017

Fig. 12 <https://www.helvetia.com/content/dam/os/corporate/web/de/home/medien/media-relations/medienbibliothek/helvetia-spanien-gross.jpg>, consultado às 9h30, 10-10-2017

Fig. 13 https://c1.staticflickr.com/3/2223/2438683881_f0cbac6206_b.jpg, consultado às 9h30, 10-10-2017

Fig. 14 https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/8/84/Museo_Thyssen-Bornemisza_%28Madrid%29_07.jpg/1200px-Museo_Thyssen-Bornemisza_%28Madrid%29_07.jpg, consultado às 9h30, 10-10-2017

Fig. 15 <http://miesarch.com/uploads/images/works/1081-9809.jpg>, consultado às 9h30, 10-10-2017

Fig. 16 <http://4.bp.blogspot.com/-J2bfks6pYUQ/U2lo6h2Xzfl/AAAAAAAAAR2Q/4Qt4PV2Sei4/s1600/DSC09164.JPG>, consultado às 9h30, 10-10-2017

Fig. 17 <http://tipografos.net/design/corbusier.html> e <http://www.fondationlecorbusier.fr/corbuweb/morpheus.aspx?sysName=redirect64&sysLanguage=en-en&IrisObjectId=5147&sysParentId=64>, consultado às 18h35, 28-05-2018

Fig. 18 http://1.bp.blogspot.com/-nBo7hLdGX5Q/UAThJX79vZI/AAAAAAAAAAw/zQkVItjU3tA/s1600/IMG_2818.jpg, consultado às 19h30, 10-07-2017

Fig. 19 <https://www.google.pt/maps/@34.0547405,-118.2422352,319a,35y,323.38h,54.87t/data=!3m1!1e3>, consultado às 21h30, 10-11-2017

Fig. 20 <http://graphics8.nytimes.com/images/2013/04/14/t-magazine/14well-moneo/14well-moneo-custom8.jpg>, consultado às 18h30, 10-10-2017, consultado às 19h30, 10-07-2017, consultado às 21h30, 10-11-2017

Fig. 21 <https://www.google.pt/maps/@43.305072,-1.9710415,306a,35y,0.26h,47.76t/data=!3m1!1e3>, consultado às 21h30, 10-11-2017

Fig. 22 <https://www.pinterest.pt/pin/361906520046534225/>, consultado às 21h45, 10-12-2017 e Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.523

Fig. 23 <https://etsaunproyectos2.com/habitar/permanente-colectiva/moneo-viviendas-en-paseo-de-la-habana/>, consultado às 18h35, 28-05-2018

Fig. 24 <http://www.allardrealestate.com/20140903-16.jpg>, consultado às 19h45, 10-12-2017

Fig.25 https://images.adsttc.com/adbr001cdn.archdaily.net/wp-content/uploads/2012/01/1327502442_04.jpg, consultado às 19h45, 10-12-2017

Fig. 26 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.504

Fig. 27 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.24

Fig. 28 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.60

Fig. 29 http://www.simplepastimes.com/prod_images_blowup/0960.jpg, consultado às 19h45, 10-12-2017

Fig. 30 http://media.finnair.com/Rethink/quality/wp-content/uploads/2010/11/IMG_5947.jpg, consultado às 19h45, 10-11-2017

Fig. 31 <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/2b/e4/be/2be4bec12e2f9e1cbc4832d522ae1cc5.jpg>, consultado às 19h45, 10-11-2017

Fig. 32 <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/originals/c1/7d/7f/c17d7f785786a359c2e27a654b9da6c5.jpg>, consultado às 22h00, 20-11-2017

Fig. 33 e 34 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.44

Fig. 35 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.55

Fig. 36 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.68

Fig. 37 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.180

Fig. 38 <https://i.pinimg.com/236x/13/84/cf/1384cfddbfb6c76a5d5de39ddfc510ac.jpg> consultado às 22h00, 10-11-2017

Fig. 39 https://c1.staticflickr.com/8/7232/7330543320_602d1b4167b.jpg, consultado às 22h00, 10-11-2017

Fig. 40 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.193

Fig. 41 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.178

Fig. 42 http://www.restaurantenineu.com/wp-content/uploads/2014/04/Kursal_desde_Ulia.jpg, consultado às 12h00, 10-09-2017

Fig. 43 https://images.adsttc.com/media/images/5037/e74f/28ba/0d59/9b00/039c/large_jpg/stringio.jpg?1414231241, consultado às 12h00, 10-09-2017

Fig. 44 <https://www.shutterstock.com/pt/video/clip-20631481-stock-footage-panning-shot-of-the-columns-of-the-temple-of-zeus-in-athens-greece.html?src=rel/17522119:8/gg>, consultado às 19h45, 10-11-2017

Fig.45 <http://payload.cargocollective.com/1/2/66424/1184747/Plantaaa.jpg>, consultado às 12h00, 10-09-2017

Fig. 46 <https://br.pinterest.com/pin/370561875574219358/?autologin=true>, consultado às 19h50, 25-04-2018

Fig. 47 <https://i.pinimg.com/originals/2d/eb/95/2deb9506867faba336204c03eb6905a3.jpg>, consultado às 19h50, 25-04-2018

Fig. 48 <https://hitarq.files.wordpress.com/2012/09/10a-barcelona0.jpg>, consultado às 12h00, 22-11-2017

Fig. 49 <https://cqubuildingdesignassessment.wikispaces.com/file/view/Prairie1.jpg/353504776/Prairie1.jpg>, consultado às 11h35, 25-12-2017

Fig. 50 https://images.adsttc.com/media/images/5514/d2ba/e58e/ceba/3f00/00f2/medium_jpg/unnamed.jpg?1427428009, consultado às 11h35, 25-12-2017

Fig. 51 https://images.adsttc.com/media/images/53c5/a1be/c07a/8049/2d00/0034/large_jpg/195.jpg?1405460898, consultado às 11h35, 25-12-2017

Fig. 52 <https://i.pinimg.com/originals/2a/09/7b/2a097b0e0977ad9a53726d4038071072.jpg>, consultado às 11h55, 20-02-2018

Fig. 53 https://theredlist.com/media/database/architecture/across_the_landscape/herzog_et_de_meuron_winery-californy/003_herzog_et_de_meuron_winery-californy_theredlist.png, consultado às 11h55, 20-02-2018

Fig. 54 “Looking at His Tetrahedral Ceiling in the Yale University Art Gallery”, 1953. Gelatin silver print. Image © Lionel Freedman. Yale University Art Gallery Archives Transfer. Disponível em <https://www.archdaily.com/362554/>

light-matters-louis-kahn-and-the-power-of-shadow, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig.55 https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/disp/f6c1af25081605.5633f0157abcd.png, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig.56 https://mir-s3-cdn-cf.behance.net/project_modules/disp/f6c1af25081605.5633f0157abcd.png, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 57 <https://i.pinimg.com/originals/e0/57/54/e05754b9c5e52e0b55e79f79fc38c53c.jpg>, consultado ás 19h45, 26-11-2017

Fig. 58 Fotografia da autoria do autor da dissertação, 10-10-2016

Fig. 59 <https://i.pinimg.com/originals/91/95/08/919508531e3b8d027d697f350ffd180c.jpg>, consultado ás 19h45, 26-11-2017

Fig.60 <http://blog.usa.flos.com/wp-content/uploads/2015/12/atiyo-Sangshad-Bhaban-Creative-Commons.jpg>, consultado ás 19h45, 26-11-2017

Fig. 61 <http://www.floornature.com/jose-oubrierie-and-le-corbusier-saint-pierre-de-firminy-vert-the-betrayal-of-the-perfect-idea-9496/>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 62 <https://www.flickr.com/photos/martincroonenbroeck/6169356697/>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 63 <http://au118-complexidades.blogspot.com/2009/12/>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 64 <http://graphics8.nytimes.com/images/2013/04/14/t-magazine/14well-moneo/14well-moneo-custom8.jpg>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 65 <http://casadecorar.biz/moneo-arquitecto.html.html>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 66 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.193

Fig. 67 https://elpais.com/diario/2010/12/13/cvalenciana/1292271484_850215.html, consultado ás 9h52, 28-04-2018

Fig. 68 <https://divisare.com/projects/318244-rafael-moneo-chen-hao-murcia-town-hall-1991-98>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 69a <https://www.thoughtco.com/pritzker-architecture-prize-177889>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 69b <https://mjberristain.com/2017/08/05/el-moneo-que-me-piensa/>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 69c https://www.urbipedia.org/hoja/Palacio_de_Congresos_y_Auditorio_Kursaal, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 69d <https://www.pinterest.pt/pin/557390891362983480/>, consultado ás 9h52, 28-04-2018

Fig. 69e <http://afasiaarchzine.com/2016/04/rafael-moneo-3/rafael-moneo-museo-universidad-de-navarra-pamplona-18/>, consultado ás 10h00, 28-04-2018

Fig. 69f <https://www.pinterest.es/pin/474074298248120486/>, consultado ás 10h00, 28-04-2018

Fig. 69g <https://www.pinterest.pt/pin/404127766534318970/?lp=true/>, consultado ás 11h30, 28-04-2018

Fig. 69h <http://afasiaarchzine.com/2016/04/rafael-moneo-3/>, consultado ás 11h30, 28-04-2018

Fig. 70 <http://kientrucvietnam.org.vn/kien-truc-su-rafael-moneo-cai-ten-la-cua-mot-phong-cach-quen/>, consultado ás 11h30, 28-04-2018

Fig. 71 https://images.divisare.com/images/dpr_1.0,f_auto,q_auto,w_800/uhchmvqhoigxrfgyfdnd/rafael-moneo-francisco-berreteaga-iglesia-de-iesu.jpg, consultado ás 9h52, 28-04-2018

Fig. 72 https://images.adsttc.com/media/images/55e6/a23e/64c7/9110/4d00/09fe/large_jpg/1511368080_102_2463jpg.jpg?1441178150, consultado ás 19h45, 26-11-2017

Fig. 73 <http://www.tasararte.com/un-museo-dentro-de-otro/moneo/>, consultado ás 19h45, 26-11-2017

Fig. 74 <http://newplanhome.com/rafael-moneo-web.html>, consultado ás 19h45, 26-11-2017

Fig. 75 <https://www.onventanas.com/wp-content/uploads/2017/08/ventana-valencia-cathedral.jpg>, consultado ás 19h45, 26-11-2017

Fig. 76 http://miro.palmademallorca.es/pagina.php?Idi=1&Cod_fam=4&Cod_sub=15, consultado ás 11h55, 20-

02-2018

Fig. 77 http://figure-ground.com/ola_cathedral/0017/, consultado ás 19h45, 26-11-2017

Fig. 78 <https://i.pinimg.com/originals/ca/e6/db/cae6db7cf33a3707b02c8e1165d62cc1.jpg>, consultado ás 19h45, 26-11-2017

Fig. 79 <http://www.jesusgranada.com/kursaal>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 80 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.388

Fig. 81 http://www.restaurantenineu.com/wp-content/uploads/2014/04/Kursaal_noche.jpg, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 82 <http://www.kursaal.eus/wp-content/themes/etg-kursaalimgfotografiassalasfoyer02.jpg>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 83 <https://www.pinterest.pt/pin/498703358711891213/>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 84 <http://graphics8.nytimes.com/images/2013/04/14/t-magazine/14well-moneo/14well-moneo-custom4.jpg>, consultado ás 19h45, 26-11-2017

Fig. 85 <http://picssr.com/photos/julgarpiz/interesting?nsid=13933212@N02>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 86 <http://www.panoramio.com/photo/15993097>, consultado ás 19h45, 26-11-2017

Fig. 87 <http://www.sansebastian.travel/el-kursaal/>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 88 <https://wishurhere.files.wordpress.com/2011/08/kursasaal-palacio-de-congress-2.jpg>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 89 <https://www.pinterest.ch/pin/210543351303700234/?lp=true>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 90 <http://www.mosaicos-solana.com/imageskursaal.jpg>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 91 <https://www.shutterstock.com/image-photo/detail-kursaal-auditorium-san-sebastian-10898560>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 92a <https://www.behance.net/gallery/16327365/Photography-Competitions>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 92b <https://divisare.com/publications/daylighting?page=3>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 93 https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Palazzo_Ca_Foscari_facciata_Canal_Grande.jpg, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 94 <http://artedescriba.blogspot.pt/2012/02/fonte-de-marcel-duchamp.html>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 95 <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/236x/9c/66/57/9c66570d812b87bca65861010e30e809.jpg>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 96 <https://www.designboom.com/wp-content/uploads/2017/11/rafael-moneo-interview-soane-medal-for-contribution-designboom1200.jpg>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 97 <https://i.pinimg.com/originals/29/9a/d0/299ad098274a7ac089690e397ef66ac9.jpg>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 98 a 100 Autor da dissertação

Fig. 101 https://farm5.staticflickr.com/4098/4781993509_72475ffded_z.jpg, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 102 <https://i.pinimg.com/originals/8f/57/3a/8f573a816a78bfc66ba543078a8c1a2.jpg>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 103 http://www.vitruvius.com.br/media/images/magazines/grid_9/d968b204dc5f_286772405.jpg, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 104 Autor da dissertação

Fig. 105a https://pbs.twimg.com/media/DNY1ZasX0AU5m_k.jpg, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 105b <http://www.pariscityvision.com/en/france/normandy/rouen>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 106 http://constructorasanjose.com/p_ampliacion-museo-nacional-del-prado-madrid_35, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 107 <https://www.museodelprado.es/en/the-collection/art-work/carlos-iv/0e6d9fa5-4ebb-40d1-86ee-f9291365a033>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 108 e 109 https://images.adsttc.com/media/images/5721/0a0c/e58e/ce0c/3500/0182/large_jpg/IMG_1471.jpg?1461783037, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 110 https://images.adsttc.com/media/images/5721/0a98/e58e/ce0c/3500/0185/large_jpg/IMG_1472.jpg?1461783178, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 111 https://c1.staticflickr.com/4/3012/2623617191_f2e87309a7.jpg, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 112 https://farm4.static.flickr.com/3524/5809155099_c55d935fda_b.jpg, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 113 https://www.metalocus.es/sites/default/files/metalocus_berchez_moneo_expo_prado_02.jpg, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 114 <https://api.viaggiart.com/resources/images/xl/list/image/28092-96b2ad35f2417ff49689ea58cbd910cd-1502339538.jpg> consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 115 <https://i.pinimg.com/originals/de/ab/75/deab756ede0f843ce57446cd49e5e15c.jpg>, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 116 https://78.media.tumblr.com/tumblr_lkqlop6j2B1qzaqfb.jpg, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 117 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.63

Fig. 118 https://c1.staticflickr.com/6/5470/7181360405_fd051978d3_b.jpg, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 119 http://www.patrimonioculturaldearagon.es/image/image_gallery?uuid=d91ea5d0-81bd-4ee1-b3c1-737b0ff8d351&groupId=10157&t=1319030992432 consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 120 http://www.bescosnicoletti.com/images/proyectos/Edificio_Bankinter_entrada/01_Entrada_Bankinter.jpg, consultado ás 19h45, 23-12-2017

Fig. 121 <https://www.shutterstock.com/image-photo/detail-kursaal-auditorium-san-sebastian-10898560>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 122 <https://www.telegraph.co.uk/culture/culturepicturegalleries/5369329/Richard-Long-Heaven-and-Earth.html?image=2>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 123 http://www.itursa.com/themed/itursa/files/photos/hom/222/204/HOM_pan.jpg, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 124 <https://www.feriasportugal.com/pt/post/casa-da-musica>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 125 ROBERT, Hubert, “Vista de Rippeta”, disponível <http://davidsartoftheday.blogspot.pt/2015/06/hubert-robert-view-of-ripetta.html>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 126 PANINI, Giovanni, “Roman Ruins”, disponível em <https://artuk.org/discover/artworks/roman-ruins-37660>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 127 <https://s-media-cache-ak0.pinimg.com/736x/33/27/e8/3327e8c8ac1d5c8cfb5392603e0c68b.jpg>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 128 <http://www.duskyswondersite.com/wp-content/uploads/2014/11/Rafael-Moneo.jpg>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 129 http://www.jorgetutor.com/spain/extremadura/Badajoz_Provincia/Merida/Museo_Romano/Cripta/Cripta.htm, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 130 https://www.metalocus.es/sites/default/files/metalocus_praemiun_imperiale_moneo_01.jpg, consultado ás 12h15, 20-02-2018

Fig. 131 <http://www.bldgblog.com/tag/auguste-choisy/>, consultado ás 12h15, 20-02-2018

Fig. 132 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.114

Fig. 133 <https://www.archdaily.com/625552/ad-classics-national-museum-of-roman-art-rafael-moneo>, consultado ás 12h15, 20-02-2018

Fig. 134 <https://i.pinimg.com/originals/8f/54/73/8f5473dd788148354c89439d1f378bdf.jpg>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 135 e 138 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.542

Fig. 136 e 137 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.532

Fig. 139 <http://www.orona-group.com/portugal/pt/secciones/referencias/detalle-busqueda.php?id=57>, consultado ás 12h15, 20-02-2018

Fig. 140 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.552

Fig. 141 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.547

Fig. 142 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.421

Fig. 143 <https://www.vivadecora.com.br/revista/casa-2/arquitetura-de-brasilia/>, consultado ás 12h15, 20-02-2018

Fig. 144 <https://www.dezeen.com/2016/08/24/10-tel-aviv-best-examples-bauhaus-residential-architecture/>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 145 <https://pranchetadearquiteto.blogspot.pt/2009/12/proj-museu-moderna-museet-estocolmo.html?m=1>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 146 <https://www.archinform.net/projekte/1789.htm>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 147 a 149 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.412

Fig. 150 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.436

Fig. 151 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.412

Fig. 152 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.264

Fig. 153 e 154 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.256

Fig. 155 <https://ultimahora.es/noticias/cultura/2014/02/19/118393/son-boter-somatera-estudio-antes-volver-intervenir-grafitis-miro.html>, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 156 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.264

Fig. 157 http://www.spain.info/export/sites/spaininfo/comun/imagenes-cuadernos-viaje/fundacion_pilar_joan_miro_palma_mallorca_t0701617.jpg, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 158 http://www.barrera-cero.com/wp-content/uploads/2014/09/2015-09-28ScreenHunter_170-440x182.jpg, consultado ás 11h55, 20-02-2018

Fig. 159 Rafael Moneo, “Apuntes sobre 21 obras”, op. cit., p.260

Fig. 160 https://magaceen.com/assets/img/article/interview/moneo-frampton/_MG_1218.jpg, consultado ás 12h15, 20-02-2018

